

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Олексій Жадейко

«КУЛЬТУРНИЙ КОД»

**МИСТЕЦЬКОГО
ВСЕСВІТУ**

ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Монографія

УДК 75.03+378](477)
Ж15

Рецензенти:

Ю. В. Романенкова – доктор мистецтвознавства, професор, член Асоціації мистецтвознавців (АИС), член Національного союзу художників України, академік академії критики, мистецтва та естетичних наук України, член High School Teachers European Society;

Н. О. Урсу – доктор мистецтвознавства, професор, Дама Міжнародного ордену св. Станіслава, член Національного союзу художників України, член Національної спілки краєзнавців України, член Міжнародної асоціації гуманітаріїв;

В. В. Карпов – доктор історичних наук, професор, голова правління Української асоціації мистецтвознавців, експертів, реставраторів та оцінювачів

*Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Національної Академії Керівних Кадрів Культури і Мистецтв
(протокол No 8 від 26.02.2019 р.)*

Жадейко О. М. «Культурний код» мистецького всесвіту Валерія
Ж15 Гегамяна. Монографія / Мін. культ. України, НАКККіМ. Рига, Латвія :
“Baltija Publishing”, 2019. 296 с.

ISBN 978-9934-26-162-6

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-162-6>

Монографія присвячена життю та творчості українського художника, педагога Валерія Гегамяна. В дослідженні висвітлені основні періоди діяльності майстра, наведені невідомі факти його біографії, поданий аналіз художньої концепції, проведена атрибуція багатьох невідомих робіт та визначений загальний шлях актуальних експертних досліджень його творів.

Видання розраховане на мистецтвознавців, експертів, реставраторів, оцінювачів, колекціонерів, студентів.

УДК 75.03+378](477)

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
ACADEMIC COUNCIL OF THE NATIONAL ACADEMY
OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

Oleksii Zhadeiko

“CULTURAL CODE”
OF VALERIY
GEGHAMYAN’S
ARTISTIC UNIVERSE

Monograph

**UDC 75.03+378](477)
Zh15**

Reviewers:

Y. V. Romanenkova – Doctor of Art History, Professor, Association of Art Critics (AAC) Member, Member of the Artists National Union of Ukraine, Academician of the Academy of Criticism, Art and Aesthetic Sciences of Ukraine, Member of High School Teachers European Society;

N. J. Ursu – Doctor of Art History, Professor, Dame of the International Order of St. Stanislaus, Member of the Artists National Union of Ukraine, Member of the Local Historians National Union of Ukraine, Member of the International Association of Humanists;

V. V. Karpov – Doctor of Historical Sciences, Professor, Board Chairman of Ukrainian Association of Art Critics, Experts, Restorers and Appraisers

*Approved for publication by the decision of Academic Council
of the National Academy of Culture and Arts Management
(Decision Record No. 8 dd. 26.02.2019)*

Zh15 **Zhadeyko O. M.** “Cultural Code” of Valeriy Geghamyan’s Artistic Universe. Monograph / Min. of Cult. of Ukraine, NAKKKiM. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2019. 296 p.

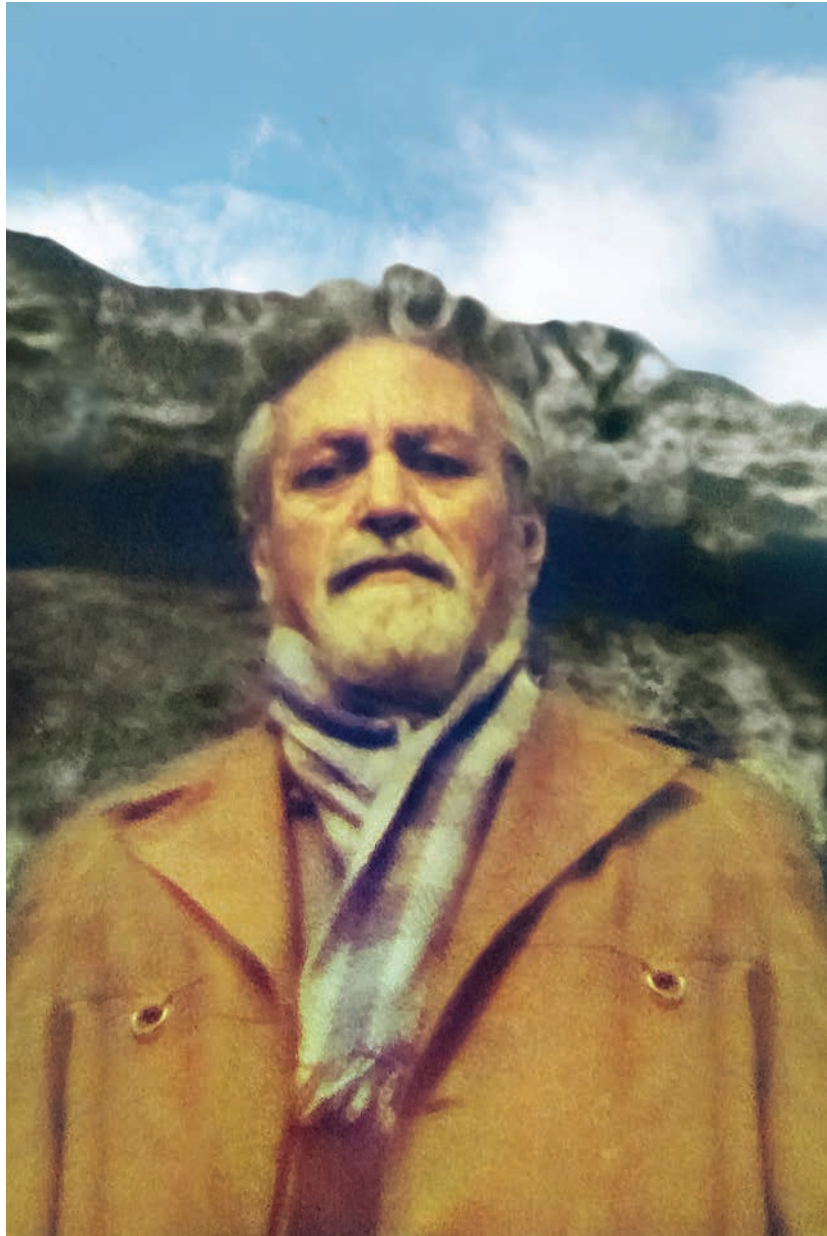
ISBN 978-9934-26-162-6

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-162-6>

The monograph is dedicated to the life and work of Ukrainian artist and teacher, Valeriy Geghamyan. The study highlights the main periods of the master’s activity, the unknown facts of his biography, the analysis of the artistic concept, the attribution of many unknown works was carried out and the general way of actual expert researches of his works was determined.

The monograph is intended for art critics, experts, restorers, appraisers, collectors, and students.

UDC 75.03+378](477)



T. M.





ПЕРЕДМОВА

Час – загадкова й малокерована категорія свідомого людського буття. Оманливо просте питання «коли?» здатне багатьох загнати в глухий кут. *Коли* ти готовий висловитися? *Коли* тебе здатні зрозуміти? *Коли* насправді приходить твій час?

Валерій Гегамян крізь все життя проніс пістетне ставлення до Часу, власного та чужого, – визначаючи його найвищою цінністю. Самозабутньо провів його в мистецтві, не піклуючись про визнання й відмовляючись витрачати його на прозаїчне та буденне.

Минуло майже дев'ятнадцять років з дня смерті художника-педагога, і хтозна, можливо, тепер Час з подякою тому, хто його безмірно цінував, відкриває всю силу та глибину творів митця. Адже саме Час – головне мірило якості й остання – найважливіша – перевірка таланту.

Яскраво виражена індивідуальна манера рисунка, яка згодом отримала назву «система Гегамяна», масштабність замислу та його втілення, найскладніші колористичні рішення – ті якості творчості художника, котрі одразу привертають увагу глядача. Менш помітні, але аж ніяк не менш значимі, художні прийоми монументального мистецтва, дань поваги стародавньому мистецтву Африки та Сходу, алюзії на світову історію та літературу.

Валерій Гегамян не лише створив власний художній всесвіт, він навчив створювати його інших. Майже тридцять років майстер викладав художні дисципліни. В результаті виховав цілу плеяду першокласних художників. Василь Рябченко, Олександр Ройтбурд, Валентин Захарченко, Сергій Ликов, Віктор Покиданець та інші – гордість не лише вчителя Валерія Гегамяна, але й усього східноєвропейського мистецтва.

Сучасне українське мистецтвознавство гостро потребує подібних комплексних досліджень. Олексій Жадейко не шукає легких шляхів формальних теоретичних відкриттів, а йде шляхом ґрунтовного та багатобічного вивчення предмету: від документальних фактів, розпорошених архівами

різних відомств і країн, до складних фізико-хімічних аналізів матеріалів художніх творів. Ця наукова праця – підсумковий результат довготривалої науково-дослідної та реставраційної роботи, завдяки якій ім'я Валерія Гегамяна заслужено займає своє місце в історії мистецтв.

Заповнення білих плям вітчизняної історії й історії мистецтв, зокрема, актуальне саме зараз, в період входження України у світовий культурний простір. Яскраві особистості, на кшталт Валерія Гегамяна, стоять вище вузьконаціональної ідеології й естетики, та мають значення саме в світовому контексті сучасного мистецтва. Час настав.

Олексій Роготченко,
*доктор мистецтвознавства,
головний науковий співробітник ІПСМ АМУ*

ВСТУП

Одним з найбільш знакових феноменів, які сформували українську художню культуру II пол. XX ст., є творчість Валерія Гегамяна. Його манера – явище оригінальне, сильне, незвичайне. Воно всотало в себе, при усій своїй автентичності, ряд впливів, що в результаті породили індивідуальний та впізнаваний стиль.

Потенціал робіт Валерія Гегамяна, як актуальної складової сучасного українського мистецтва, дуже високий. Завдяки даному дослідженню є можливість оприлюднити невідомі факти його життєвої та творчої біографії. Це, в свою чергу, дозволить професіоналам та широкому колу шанувальників мистецтва більш повно та якісно сприймати особистість і творчість художника. Детальний критичний аналіз біографії й багатобічне дослідження художньої спадщини дозволяють окреслити коло філософських і художніх проблем, які цікавили Валерія Гегамяна.

Роботи художника знаходяться в музейних та приватних колекціях, є бажаними лотами на аукціонах. Інтерес до творчості Гегамяна інтенсивно зростає, в зв'язку з цим **актуальність** даного дослідження безперечна.

Монографічних досліджень діяльності Валерія Гегамяна на сьогодні не існує. Закритий спосіб життя художника, а особливо в останні п'ятнадцять років, не сприяли вивченню його творчості професійними критиками, відповідно, бібліографія, присвячена діяльності Валерія Гегамяна, вкрай обмежена.

Найбільш ранні публікації з'явилися лише після смерті художника, в 2001 році, й носять швидше меморіальний, аніж науково-аналітичний, характер. Проте, саме ці популярні статті, надруковані в різноманітних одеських виданнях того часу, вперше відкрили читачам ім'я Валерія Гегамяна. Такими є статті Р. Бродавко [1], В. Віленського [3], М. Гудими [9, 12], С. Кузнецової [25].

Першою професійною спробою аналізу творчості художника стало дослідження українських мистецтвознавців О. Тарасенко та Г. Паньків [38].

В своїй роботі вони первинно класифікували доступну художню спадщину Гегамяна, схематично намітили основні теми його творчості, дали загальний опис кількох великих робіт та трохи висвітлили питання авторської манери.

В тому ж 2001 році завдяки ініціативі сина Валерія Гегамяна, скульптора й архітектора Олександра (Алика) Гегамяна, а також завдяки допомозі українських мистецтвознавців та художників відбулася перша персональна виставка живопису й графіки Валерія Гегамяна. Одночасно був виданий перший каталог вибраних робіт митця [38].

Більш повний каталог був виданий згодом, у 2007 році [10, 36]. В ньому містилася інформація як про роботи художника Валерія Гегамяна, так і про роботи його сина Олександра Гегамяна. Це видання узагальнило дані про обох авторів.

Подальші дослідження охоплювали все більш широке коло культурологічних та мистецтвознавчих питань. Зокрема, Г. Паньків вивчала композицію та простір художніх робіт Валерія Гегамяна [32]. Також вона ввела в науковий обіг нове поняття «образна геометрія» для визначення основного принципу композиційних рішень в роботах художника [33].

В 2018 році на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв автором була захищена магістерська робота на тему «Монументальність і цілісна єдність композиції Валерія Гегамяна» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи В. Михальчук) [16].

Творчість і особистість Валерія Гегамяна також часто згадуються в контексті українського нонконформізму О. Котовою [21], Л. Смирною (Мєдведевою) [27, 37]. Втім, аналіз фактологічного матеріалу, аналіз спогадів близьких друзів і колег, а також власних висловлювань художника [9, 34, 70] ставлять під сумнів висновки щодо приналежності Валерія Гегамяна до середовища нонконформістів Одеси.

Детальні спогади про педагога Валерія Гегамяна публікували також його учні різних періодів, що стали відомими: В. Захарченко [18], В. Кудlach [23, 24], С. Ликов [26], О. Ройтбурд [34], В. Рябченко [35], Ю. Горбачов [43].

Основним джерелом нової інформації про художника, представленої в даному дослідженні, є розшифрований та перекладений на українську й російську мови щоденник Валерія Гегамяна, а також архівні документи, як сімейного зібрання, так і офіційні документи, розшукані в різноманітних архівах України та Вірменії. Але в паперах нерідко зустрічаються нестикування фактологічного характеру. Подібне було частим явищем у 20–50-ті роки ХХ ст. – документи змінювали, корегували, відновлювали після знищення. Багато ще нез'ясованих фактів, немало опротестованих в результаті вивчення архівних даних. Складність викликає й те, що багато інформації зосереджено в архівах за кордоном, частина інформації знаходиться в Одесі, де прожив більшу частину життя художник, коли переїхав туди після вірменського, московського, біробіджанського й махачкалінського періодів. Навіть авторські назви знакових робіт Гегамяна значно відрізняються від прийнятих критиками після смерті митця варіантів. Результати дослідження архівних даних та щоденника художника багато що змінюють у звичних уявленнях про нього.

Об'єктом дослідження є біографія, художня й педагогічна діяльність Валерія Гегамяна у контексті мистецтвознавчого дискурсу культурно-історичного процесу.

Предметом дослідження є конкретні біографічні факти, котрі вплинули на формування особистої професійної манери художника; художні засоби та педагогічні прийоми Валерія Гегамяна, а також реставраційна, атрибуційна та експертна практика його робіт.

Мета цього дослідження – введення в науковий обіг українського мистецтвознавства імені Валерія Гегамяна, його невідомих робіт і педагогічних розробок; атрибуція ряду творів; спростування численних міфів, що склалися навколо імені художника.

Реалізація поставленої мети обумовила необхідність вирішення наступних **завдань**: визначити стан наукової розробки теми монографічного студювання та проаналізувати українську і зарубіжну історіографію творчого шляху художника; виявити та дослідити джерельну базу; окреслити методи дослідження; розшифрувати, перекласти на російську/українську

мови та видати особистий щоденник В. Гегамяна; вивчити творчу біографію митця; обґрунтувати світоглядно-філософські засади образної мови художника; з'ясувати матеріало-технологічну складову творчості художника; здійснити аналіз педагогічної практики художника; проаналізувати та систематизувати пам'ятки та об'єкти культурно-мистецької спадщини; розглянути практичні проблеми, котрі є наслідком недостатнього вивчення інтелектуальної спадщини В. Гегамяна.

Використовувалися як загальнонаукові, так і вузьконаправлені **методи** дослідження. Загальними є методи формальної логіки (аналіз, синтез, індукція і дедукція), крім того, системний підхід та узагальнення. Для отримання вихідних даних використовувався історично-порівняльний метод. Аналіз інформаційного поля, пов'язаного з темою дослідження, проводився за допомогою описового та порівняльного методів. Реставраційна, атрибуційна та експертна практика вимагала застосування спеціальних прийомів. Вихідні дані для роботи були отримані методами візуальних спостережень, вимірюванням фізичних розмірів об'єктів, методами фото- і макро-фотофіксації. Крім того, використовувалися методи оптичної й цифрової мікроскопії, спостереження в інфрачервоному та ультрафіолетовому спектрі, метод відбору проб основи художніх творів та відбору проб фарбового шару. Для стабілізації стану художніх робіт застосовувалися методи превентивної реставрації. Для творів, котрі отримали пошкодження в результаті непрофесійного зберігання, були розроблені й застосовані методи по усуненню деформацій та укріпленню основ та фарбового шару авторського живопису. Всі досліджувані твори були піддані комплексній консервації.

Теоретична і практична значимість цього дослідження полягає в можливості використання його результатів як для наступних теоретичних мистецтвознавчих досліджень, так і для застосування в практиці обігу творів Валерія Гегамяна на ринку предметів мистецтва. Результати дослідження будуть корисні в процесі підготовки професіоналів-мистецтвознавців, експертів, оцінювачів, у викладанні навчальних курсів з історії мистецтва ХХ ст., в науково-дослідній роботі студентів.

РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ СВІДОМОСТІ В. ГЕГАМЯНА

1.1. Етапність біографії художника.

Творчу людину формують епоха й особистості, з якими вона контактує – вони входять в життя художника та неодмінно залишають свій слід не лише в його долі, характері, але й в його творах.

Валерій (Валік) Гегамян (дод. 1) народився в період серйозних політичних і соціальних змін. Вірменія втратила першу незалежність і у 1922 році увійшла до складу СРСР у формі Закавказької Соціалістичної Федеративної Республіки. Розпочався ще один суперечливий етап вірменської історії. З одного боку, йшов інтенсивний промисловий та науково-культурний розвиток країни, але з іншого – цей розвиток відбувався лише у вузьких рамках нової радянської ідеології. Що ж стосується національного ренесансу, то для вірменських інтелігентів він трагічно завершився в тридцять років.

Художник прийшов у світ в Гарні – старовинному, знаковому для історії Вірменії місці, неподалік від Єревану. Це відбулося в 1925 році. Інформація про походження художника обмежена, але дуже інтригуюча. Батько художника, Арутюн (Атті, Атте, Атта) Ханагян, згідно з архівними документами [39, 46], був парсом – іранським християнином з Тегерану. В 1924 році його вперше арештували (дод. 2), інкримінуючи участь у груповому вбивстві лояльного до більшовиків священника. Звинувачення було настільки абсурдним і погано підготовленим, що Ханагяна виправдали. Однак, у 1928 році він був повторно арештований і засланий до Сибіру на три роки нібито за участь у міфічній антирадянській організації. Після закінчення строку покарання йому був заборонений в'їзд на батьківщину ще на п'ять років. Втім, у травні 1934 року йому все ж дозволили повернутися із заслання. В 1937 році, у розпал сталінських репресій, Атті знову заарештували. Незабаром після цього його життя обірвалося – за вироком трійки НКВС він був розстріляний [47, 48], усі відомості про долю страченого були засекречені. Двадцять років потому у відповідь на запит близьких був

надісланий фіктивний документ про те, що Атті Ханагян засуджений до 10 років ув'язнення і помер від хвороби по місцю відбування покарання у 1943 році. Лише зараз вдалося розшукати особисту справу батька художника та безліч бюрократичних довідок, якими обмінювалися радянські силові структури, і нарешті з'ясувати його долю.

Мати художника, Варсенік, походила зі старовинного карабахського князівського роду, який на початку XIX ст. оселився в околицях Єревану [52–54]. Дід по матері, Гегам Тер-Меліксиціан (префікс «Тер» позначає нащадка священика, префікс «Мелік» вказує на дворянське походження) – неабияка особистість, що залишила значний слід в історії Гарні та Єревану, один з найбільш шанованих жителів Гарні, який немало зробив для громади [55–65]. Юрист за освітою, він доклав багато зусиль аби приєднати до власності громади Гарні великі земельні сільськогосподарські угіддя. І сьогодні в Гарні біля храму XII ст. можна побачити витончений надгробок на могилі Гегам Тер-Меліксиціана (дод. 3).

Багато років потому в численних автобіографіях, котрі постійно необхідно було писати працюючій радянській людині, Валерій Гегамян нічого не вказував про свою сім'ю, лиш скромно формулював: «народився в сім'ї службовців» [49, 70] (дод. 4). В жодному офіційному чи особистому документі з великого сімейного архіву немає інформації про батька художника. Навіть на сторінках щоденника Гегамян жодного разу не згадує про нього. Ймовірно, тому, що був надто малим, коли востаннє бачив батька, і майже не пам'ятав його.

Виникає питання, чому майстер відомий нині саме як Гегамян, а не Ханагян чи Тер-Меліксиціан? До речі, цікавий аспект: на початку 2000-х років син художника, скульптор і дизайнер Алик Гегамян, вважав за краще представлятися саме як Тер-Меліксиціан [10]. Можливо, заяви про аристократичне походження – це демонстрація ексцентричності творчої людини, або, що більш ймовірно, бажання повернути собі справжню історію родини.

Відома версія появи прізвища Гегамян свідчить, що в зв'язку з репресіями батька вирішено було змінити прізвища дітей, аби не привертати в майбутньому пильну увагу з боку «компетентних органів». Таким чином,

Валік отримав метрику, в котрій його прізвищем вказувалося похідне від імені діда – Гегамян. Між іншим, традиція давати дітям прізвище, утворене від імені діда, була розповсюджена у Вірменії аж до середини ХХ ст. Збережене свідоцтво про народження Валіка Гегамяна було видане лише в 1953 році, в ньому міститься інформація про обох батьків на прізвище «Гегамян» [77]. Цей документ має помітку «відновлено», тобто в оригіналі свідоцтва, швидше за все, була вказана інша інформація.

Загадковою є й дата появи на світ Валерія Гегамяна. У відновленому свідоцтві про народження та інших документах фігурує 1925 рік, без конкретного числа та місяця. Лише один раз сам художник у автобіографії вказує 7 квітня. Однак в архівах Єревану, в списках народжених у 1925 році Валік Гегамян не значиться. Більше того, в його відновленому свідоцтві про народження батьком вказаний Арутюн Саркісович, а не Арутюн Оганесович, за котрого вийшла заміж мама художника, Варсенік Гегамівна [51]. Втім, останній факт лише підтверджує версію про те, що дитину таким чином убезпечували на майбутнє від документального зв'язку з репресованим.

В 1928 році сім'я переїхала до Єревану [70]. Після загибелі сестри (дівчинка втонула, впавши з дерева у канал з питною водою) Валік залишився єдиною дитиною в сім'ї. Є свідчення, що він був дуже обдарований музично, з задоволенням грав на сазі та навіть пробував себе в написанні музики, мріючи стати композитором. В родині побутує переказ, що в домі Тер-Меліксиціанів музику Валіка почув та високо оцінив композитор Арам Хачатурян.

В 1940 році підліток закінчив єреванську семирічку й вступив до художнього училища. В останній рік навчання він почав вести своєрідний щоденник, в якому нотував свої роздуми про мистецтво, історію, природу [71].

Дивно, але в щоденнику немає жодної згадки про війну, тобто численні історичні довідки про битви минулих століть є в достатку, але про війну поруч – жодного слова.

Йшла Друга світова. Вісімнадцять Гегамяну виповнилося в її розпал, у 1943 році. Радянська армія несла катастрофічні втрати особистого скла-

ду на фронтах. З жовтня 1942 року діяв Наказ Народного комісара оборони СРСР, в якому містилися значно спрощені настанови з визначення придатності до військової служби. Іншими словами, мобілізували усіх без розбору. Валерія Гегамяна напевне мусили призвати. Однак, в його архіві збереглося безстрокове свідоцтво про звільнення від військового зобов'язання [78]. В цьому документі підставою для такого рішення вказано «гр. I, ст. 8 розкладу хвороб», тобто Гегамян отримав звільнення за станом здоров'я. Оскільки ніяких свідчень сучасників про юнацьку хворобливість художника немає, то, ймовірно, документ не відповідав дійсності: близькі зробили все, щоб вберегти юнака від фронту. Залишається загадкою, хто був його покровителем і зміг оформити звільнення від служби.

Загалом період тридцятих-сорокових років у біографії Валерія Гегамяна вкрай заплутаний. Під час дослідження вдалося розшукати багато невідомих досі документів. Деякі з них одразу загнали в кут, оскільки в них міститься суперечлива інформація. Так, наприклад, історія з прізвищем, ім'ям та по-батькові художника. Того ж порядку офіційні документи з фото приблизно одного періоду (поч. 1940-х рр.) Первинний огляд паспорта та свідоцтва про звільнення від військового зобов'язання викликав здивування: на фото, здавалося, зображені зовсім різні молоді люди. Відпрацьовувалася навіть версія про те, що людина, яку знали, як Валерія Арутюновича Гегамяна, була зовсім не ним. Довелося звернутися за інструментарієм до криміналістики. Був застосований метод портретної ідентифікації, а саме, послідовний порівняльний аналіз різночасових фотознімків Гегамяна, а також порівняння їх з трьома розшуканими фотознімками Атті Ханагяна. Зрештою були отримані підтвердження того, що настільки відмінно на фотокартках виглядала одна й та сама людина – Валік Гегамян.

У щоденнику Валік лише кілька разів згадує свою матір: «Помирає моя мама. Починається страшний місяць. Мені здавалося, що я проживу з нею цілу вічність» [9, с. 60]. Сусіди Тер-Меліксиціанів в Гарні згадують, що Варсенік померла досить рано від туберкульозу – «моя мама – це небеса» [9, с. 83]. Точна дата смерті поки не відома.

Гегамян пише також про свою тітку по матері, Арус [9, с. 69]. Контекст свідчить про дуже теплі стосунки з нею. Судячи з усього, вона залишилася жити в Гарні і в її домі, великому старовинному домі Тер-Меліксиціанів, художник зупинявся, приїжджаючи на літо з Єревану. Саме в цьому домі гостював і Мартирос Сар'ян, коли виїздив в Гарні на пленери. Сюди ж Гегамян часом повертався в шістдесяті та сімдесяті роки.

Трагічна фігура з дитинства Гегамяна – бабуся по батьку: «Сердито торкається стіни, в очах з'являється блиск, мов у мерця, холодний, ніби помирає. Б'є руками по ногах. Головою, наче барабанщик, б'ється об стіну, риси обличчя стають похмурими й незрозумілими...» [9, с. 75]. Можливо, вона дійсно втратила розум через трагедію з сином, батьком Валіка. В будь-якому разі спостережливість вразливої та тонкої дитини вплинула на її формування.

З вірменською ріднею Гегамян підтримував письмовий зв'язок, але в Єревані та Гарні бував зрідка, та й до Одеси родичів запрошувати не поспішав. Жартуючи, говорив, що якщо твою адресу знають двоє вірмен, то знає уся Вірменія, й до тебе постійно хтось приїздить. Творча людина не мала можливості «даремно» витратити час.

Після закінчення училища Гегамян вступив до тільки-но створеного Єреванського художнього інституту (1945 р.), потрапивши до першого набору на факультет станкового живопису в майстерню Мартироса Сар'яна. Валерію пощастило навчатися не лише у народного художника, лекції й практичні заняття у нього вели Ара Бекарян, Едуард Ісабекян, Акоп Коджоян. Останній справив значний вплив на формування тематичних композицій Гегамяна. Дійсно, експресія, прагнення до архетипічності образу та геометризація форми – риси, спільні для творчих пошуків обох художників.

В першому наборі художнього інституту разом з Валерієм Гегамяном навчалися молоді художники Григор Ханджян, Саркіс Мурадян, Гукас Чубарян, Аркадій Багдасарян та багато інших. Арам Атаян – ще один співкурсник Гегамяна, згодом реалізований художник, частково пов'язаний з Україною (був чоловіком Тетяни Яблонської). Він згадує Валерію як приємного, але відстороненого юнака, до якого дуже позитивно ставилися

студенти та викладачі інституту. Коли через багато років вони зустрілися в Одесі на виставці Атаяна, то Гегамян був все таким же відстороненим, але вже помітно сумнішим, художником.

В 1950 році Гегамян успішно закінчив інститут, захистивши дипломну картину – «Портрет архітектора-академіка А. Таманяна» [73]. На той час він взяв участь у кількох студентських виставках, на яких представив серії пейзажів та портрети. Відгуки про його творчість були позитивними, молодий художник отримав кілька рекомендацій для вступу до Спілки радянських художників Вірменії від визнаних майстрів – Мартироса Сар'яна [76], Бели Уїтца [82], Оганеса Зардаряна [74], Габріеля Гюрджяна [72]. В той же період Гегамян працював у Художньому фонді Вірменії, де завідував портретним цехом [70].

Кар'єра молодого художника йшла вгору, вже через рік Валерій Гегамян переїздить жити до Москви. В столиці він працює старшим майстром на Комбінаті декоративно-прикладного мистецтва, потім там же художником-монументалістом [65, 79]. Загалом він провів у Москві трохи більше трьох років й дуже дивним чином, в один момент, опинився в Біробіджані на посаді викладача рисунка в місцевому художньому училищі. Після Біробіджану була Махачкала, там Гегамян знову викладає та завідує навчальною частиною художнього училища. Шість років, котрі Гегамян провів в Біробіджані та Махачкалі, звичайно, відобразилися на творчому почерку. В той час він писав великі реалістичні портрети (іл., катал. номер 53/с. 162, катал. номер 142/с. 162). Ці роботи створені в класичній техніці полотно/олія. Їх вирізняють великі формати та інтенсивний, хоча й дещо тьмяний, колорит.

На початку 1960-х років, разом з помітними змінами в соціально-політичному житті країни, змінюється життя й Валерія Гегамяна. Власну сім'ю Гегамян створив досить пізно за мірками радянської традиції. За роки його юності у Вірменії та роки молодості, котрі провів в мандрівках по Союзу, не збереглося ніяких документальних згадок про його особисті прихильності. Й сам він в розмовах цю тему обходив стороною. Лише близькому та, вважай, єдиному, другу, художнику Валентину Захарченку, якось згадував дивну історію нереалізованого сватання.

В другій половині 1940-х років, під час навчання в художньому інституті, Гегамян писав: «...якщо знайдеться в моєму житті жінка, дорога мені, і почую з її вуст прохання, тоді я забуду все: і совість, і всіх!» [9, с. 146]. Така жінка знайшлася, коли художнику було далеко за тридцять. На той час він викладав у художньому училищі Махачкалі й на виставці студентських робіт познайомився з Болеславою Михайловською (дод. 5). Ефектна білявка, за типажем – пряма протилежність жінкам Кавказу, на той момент була одружена з військовим-артилеристом. Місце зустрічі Гегамяна з майбутньою дружиною не випадкове – коло її інтересів було досить широким, і мистецтво в ньому займало особливе місце. Вона навчалася в художньому училищі на керамічному відділенні (зараз – Одеське художнє училище ім. Митрофана Грекова). Згодом перевелася в інший навчальний заклад та отримала диплом викладача географії (дод. 6).

Збереглося кілька телеграм початкового періоду їх роману, аналізуючи які, можна скласти портрет закоханого художника. Він наполегливий, вимогливий та навіть дратівливий (дод. 7). «Туга за ніжністю. Принизлива, солодка, та, про яку мріють...» [9, с.68]. Ймовірно, ця туга була настільки велика, що буквально за рік Валерій та Болеслава кардинально змінили свої життя – стали подружжям та батьками. Болеслава ініціювала переїзд Гегамяна до Одеси й протягом більш ніж тридцяти років була супутницею художника. Усі ці роки Гегамян не мав ані найменшого поняття про організацію побуту в їхній невеликій квартирі. Художник не мав окремої майстерні, тому творчістю він займався або в аудиторіях худграфу, залишаючись там допізна, або вдома [83]. Гегамян тяжів до великих форматів. Якщо приміщення худграфу дозволяли працювати з великоформатними роботами, то помешкання художника було малоприспособлене до професійної художньої діяльності. Проте, митець однаково знаходив можливість продуктивно працювати вдома. Позаяк розміри найбільших картин перевищували розміри «робочих» стін його квартири, художник винайшов метод фрагментарної роботи над ними.

Родина жила вкрай просто, працював один Гегамян. Лише зрідка його дружина позувала на худграфі й отримувала за це скромну платню. Колеги

по факультету визначали дружину Гегамяна як спокійну, ввічливу та неспішно-статну жінку. За словами Зіни Дмитрівни Борисенко, вона «несла себе». Такий типаж був улюбленим у Гегамяна. В особі Болеслави він знайшов не лише супутницю життя та матір улюбленого сина, але й модель.

З початку 1960-х років Гегамян створює безліч жіночих образів. Деякі – прямолінійні портрети дружини (іл., катал. номер 50/с. 163, катал. номер 112/с. 204), інші – зведені до умовності зображення, але в них однаково легко читаються її риси. Ідеальна для Гегамяна жіноча зовнішність – це досить крупні, але гармонійні форми, бездоганна постава, міцні м'язи та виразне обличчя. Саме такий типаж Гегамян вважав привабливим в житті та виразним в мистецтві, що видно по образах з балетної серії (іл., катал. номер 13/с. 171, катал. номер 21/с. 171), умовним жіночим зображенням (іл., катал. номер 1/с. 166, катал. номер 7/с. 167, катал. номер 130/с. 166), жіночим «ню» в графіці (іл., катал. номер 320/с. 255, катал. номер 326/с. 255). Інші жіночі типи тілобудови вкрай рідкісні в його роботах, якщо художник й зображає їх, то це завжди обумовлене темою або сюжетом (іл., катал. номер 23/с. 241, катал. номер 156/с. 246).

Варто зазначити, що жіночі портрети у творчості Гегамяна скоріше нагадують жанрові сцени, аніж безпосередньо портрети. Вивчення натури, психології та індивідуальних рис – все це зберігається, проте, набуває зовсім інакшого забарвлення. Певно, річ у тім, що Гегамян не розглядає портретованих як самоціль. Ця особливість простежується і у решті зображень. Людина виступає містком між художником та Всесвітом. Дослідження натури не розглядається як завдання для кожного окремого полотна. Це, скоріш, одна з невимовних потреб митця. Безперервний діалог із самим собою, оточуючим світом, різноманітними культурами, теперішніми та минулими.

Мистецтво Валерія Гегамяна відзначене експресією кольору та мазку. Його творам притаманні композиційна та колористична досконалість, що виявляються в позиціонуванні картини як своєрідного мікрокосму, відокремленого від решти світу. Чи то жанрові сцени, чи то портрети, чи натюрморти, вони зосереджують на собі всю увагу глядача. Полотна Гегамяна, хоч які б нагальні питання не розкривали, хоч як не наближувались

до реалізму за манерою виконання чи до життєвості за своєю ідеєю, вони все одно залишаються самостійним паралельним виміром, що запозичив від дійсності лише певну знакову систему та мистецтво гармонійних форм.

Гегамян дуже любив дітей та тварин, особливо кішок, буквально розквітав, коли бачив їх. Природність і краса безпосередності заворожували його. Незважаючи на це, він ніколи не писав ні дітей, ні тварин. Лише раз у великий натюрморт він ввів застиглу, дуже єгипетську за моделюванням форми, кішку Мусю (іл., катал. номер 22/с. 191). Все-таки головним об'єктом інтересу для Гегамяна залишалася людина. Коли його син Алик (1963–2015 рр.) підріс та сформувався, Гегамян почав писати його. Саме Алик став прототипом символічного образу в «Хачкарі» (іл., катал. номер 317/с. 230). Вже після смерті батька він згадував, як довго й фізично виснажливо проходили сеанси позування.

Природа подарувала Алику Гегамяну надзвичайно виразну чоловічу зовнішність. Він був струнким, тонкокоstim, бездоганно складеним, майже повною протилежністю приземкуватого міцного батька (дод. 8). Він в повній мірі усвідомлював власну привабливість. Згодом, коли сам став займатися творчістю, всіляко підкреслював її, знімаючись в образі то вишуканого ренесансного юнака, то мужнього мускулистого творця, навмисне акцентуючи ефектний профіль або лискучі, ніби завиті, кучері.

Художник зробив усе, щоб його єдиний син отримав художню освіту. Алик навчався в двох вищих навчальних закладах на Кавказі й отримав два дипломи: скульптора та архітектора. Валерію Захарченку художник якось зізнався, що не йде на пенсію, аби матеріально підтримати Алика, поки той не здобуде вищу освіту.

Валерій Гегамян – не демонстративний тип особистості, він людина бурхливих внутрішніх переживань. Ніяких вражаюче-експресивних вчинків в особистому житті він не здійснював. Часом, переймаючись його художньою аналітикою, взагалі не зрозуміло, як він зумів створити родину. Здається, що його сім'єю й любов'ю був живопис, а не близькі люди. Спливає в пам'яті фраза зі старого щоденника: «Жаль. Вже не відчуваю солодку обіцянку любові» [9, с.68] – хоча написав її художник, автором

цілком могла бути його дружина. Болеслава була цікавою особистістю, захопливою й широко мислячою, любила читати, обожнювала відвідувати різноманітні лекції, виставки. Вона була вегетаріанкою та переконала чоловіка в необхідності слідкувати за харчуванням, за здоров'ям в цілому. Щоденно художник займався гімнастикою, використовуючи величезні гири, які зберігалися на балконі. Він був переконаний, що міцні руки – головний інструмент художника. У сімейному архіві є декілька фотографій, на котрих зображений боксуючий Валерій Гегамян (дод. 9).

Своячка художника згадує, як він іноді ходив на Ланжерон, прихопивши з собою альбом, з яким ніколи не розлучався. На старому галасливому одеському пляжі він спостерігав людей, відшуковуючи яскраві характерні типажі, щоб використати їх в своїх тематичних композиціях.

Після відходу дружини в 1997 році Валерій Гегамян остаточно припинив і без того обмежене спілкування із зовнішнім світом. Ймовірно, він його не потребував, адже давно жив у своєму власному. Валентин Захарченко згадує, що часом, простуючи на роботу, проходив повз дім, у якому жив Гегамян. Він бачив художника, що сидів на балконі. Зупинявся, вітався й жестом просив дозволу піднятися до нього. Гегамян ледь помітно, відмовляючи, гойдав головою й на прощання робив легкий помах рукою, продовжуючи непорушно сидіти в променях сонця, – смаглявий до чорноти старий, з білосніжною шапкою волосся та бородою. Захарченко досі жалкує про те, що так і не наважився спитати дозволу написати портрет майстра. На останніх сторінках свого щоденника Валерій Гегамян залишив рядки: «Цей світ покидають і творці, і жінки, і любов...» [9, с. 147]

1.2. Становлення естетичної парадигми майстра.

В особистому архіві художника збереглося досить багато документів. Більшою мірою це рукописні матеріали – різноманітні заяви, протоколи, виписки, програми тощо, багаторазово копійовані та редаговані самим автором для офіційних академічних цілей. Але пошуки в цих горах паперів неочікувано подарували цінні хронологічні дані для атрибуції багатьох

робіт. Завдяки особистому архіву художника стали відомі авторські назви картин та прояснилися туманні моменти його біографії, нехай і не всі.

Щоденник Валерія Гегамяна, котрий він вів починаючи з 1944 року, – один з ранніх, при цьому, вважай, найзначніший рукописний документ [9, 71]. Саме в ньому міститься ключ до розуміння художнього концепту Гегамяна. Незвично та навіть трохи лякає, що людина в дев'ятнадцять років, ледь вийшовши з дитинства, може поставити собі цілі в мистецтві й описати художні методи на наступні п'ятдесят п'ять років, більше того – реалізувати їх. Й через піввіку його цілі не видаються «дитячими» та не потребують ніяких коригувань «з висоти прожитих літ». Як так могло трапитися? Особистість не розвивалася? Ідеї не змінювали одна одну? Художник не еволюціонував? Майстерність не відточувалася з роками та досвідом? І так, і ні. Змінювався. Розвивався. Але лише в рамках своєї системи цінностей.

Валерій Гегамян – цілісний та стабільний у своєму сприйнятті світу художник. В ньому немає метань, терзань, амбівалентності, так притаманних художньому середовищу. Він монолітний та непорушний, як гори Вірменії. До речі, цей образ – гори, скелі, каменю – постійно фігурує в його щоденнику. Визначення «кам'яний» один з найбільш часто вживаних художником епітетів. Можливо звідси скульптурність, статика його живопису та, особливо, графіки. Певна «скелястість» простежується у моделюванні драперій та побудові людських постав, аж до кінчиків пальців.

Мислення монументаліста відсікає усе другорядне: прикрашання і метушливу деталізацію зображення. Залишається лише суть, концентрована ідея, котра настільки чиста, що не потребує більше реалістичності: «Природність, природність, наскільки жалюгідною ти виглядаєш...» [9, с. 93]

Варто зазначити, що відсутність деталізації зовсім не означає вільності у манері виконання. Ретельності та скрупульозності, з якими пропрацьовано силуети, формам, кольоровим плямам та образам, в цілому, може позаздрити чимало прихильників концепції мініатюрного живопису.

До речі, щодо формату. Монументальність притаманна образам Валерія Гегамяна не лише через формат робіт, але, і це перш за все, завдяки

внутрішній силі, закладеній у кожную лінію, кожний мазок. Його твори залишалися б не менш виразними навіть на мініатюрному клаптику паперу.

Тим не менш, саме монументальні полотна більше за всі інші формати потребують самовідданості художника, його відчуття простору та композиції. Незважаючи на великі площини та схильність художника до підчас широких мазків та локальних плям, йому притаманне ретельне опрацювання кожного сантиметру полотна.

Відчуття композиційної невимушеності та природності у роботах Валерія Гегамяна базується на математичній вивіреності. Лаконізм та чіткість — риси, якими можна охарактеризувати творчий метод художника. Вони відображені у лініях, площинах, кольорі та притаманні навіть «мозаїчно», чи, краще, «калейдоскопічно», вибудованим композиціям.

Зарозумілою людиною Гегамян був з юнацьких років. Його стиль по-східному пишний, багатий, емоційний і тотально серйозний. По-вірменськи він писав витіювато, стилістично дуже красиво, часто застосовуючи власні неологізми, але жахливим почерком. Розшифрування його записів виявилось складним завданням, оскільки професійні перекладачі не поспішали братися за рукописний текст, що важко читається. Та все ж, коли рукопис «відкрився» для розуміння, стало ясно, наскільки цінний цей пошарпаний щоденник (дод. 10). В ньому міститься інформація про найбільш значимі художні прийоми, про майстрів, перед якими схилявся, про картини, які напише багато років згодом. Тут і роздуми про філософію мистецтва, про історію, про героїв вірменської давнини, про сучасників, скупі, наче ненароком кинуті, відомості про сім'ю упереміш з докладними описами характерів майбутніх персонажів, чорнові ескізи задуманих робіт. Є навіть витончені начерки трьох романтичних оповідань: «Скам'яніння Егіне», «Нічна сова» та «Божевільна в Гарні» – вельми цікаві самодостатні художні тексти [9, с. 74]. Гегамян, без сумніву, був яскраво обдарованим не лише музично і художньо, а й літературно.

Через повну закритість Гегамяна відомості про нього доводиться збирати буквально по крихтах. В його біографії досі багато білих плям, але деякі з них перестали бути такими саме завдяки щоденнику. Сильні

враження з дитинства все-таки просочилися на сторінки вузького зошита в твердій палітурці. Наприклад, згадка про бабусю по батьку, яка втратила розум, описи важко хворої тітки, сестри матері, зворушливі слова про улюбленого діда, який читав Валерію в дитинстві старовинні книги.

Велика кількість яскравих оціночних суджень в тексті – явна ознака юності, не варто забувати, скільки років було автору. Око раз-по-раз чіпляється за квітчасті визначення, на кшталт «божественний», «величний», «жалюгідний», «нікчемний», «істинний», «страхотливий» і т. п. До того ж, все це багатослів'я подається ще й менторським тоном всезнайка. Відчутний вплив академічних авторитетів, перш за все, Мартироса Сар'яна, якого Гегамян поважав безмірно.

Зазвичай люди разом з втратою ілюзій юності втрачають і свою категоричність. Вона просто розсипається під тиском досвіду та життєвих розчарувань. Від неї нічого не залишається, а мислительна та емоційна неспроможність соромливо прикривається вивіскою «мудрість прожитих літ». Треба віддати належне Валерію Гегамян, з роками він змінив лише форму власної категоричності, але не її суть.

За словами учня і близького товариша Гегамяна, Валентина Захарченка, художник в зрілому віці (а саме тоді Захарченко його і зустрів), був дуже обережний і небагатослівний у висловлюваннях. Особливо, коли його думки не запитували. Але при цьому в нього було все таке ж чітке, незмінне уявлення про художній процес, яким він описав його багато років тому в щоденнику.

Варто звернути увагу на ще один цікавий образ, який проходить рефреном крізь сторінки щоденника. Це образ насильно стримуваної міці – «...вулкан в ланцюгах...» [9, с. 33]. По суті це алегорія самого художника, зовні стриманого, але людини пікових внутрішніх переживань.

Власне, ця енергія переходить з роботи в роботу, простежується у соковитості кольору, пружності форм, зламах ліній. Втім це не руйнівна енергія відчаю, властива божевільним митцям.

Категоричність думок, заперечення спадку цілих культурних епох, наприклад, християнського мистецтва, та велика кількість знаків оклику,

хоч трохи й нагадують, але, на щастя, не перетворюють його письмові висловлювання в маніфести, тобто в певний утопічний продукт з невеликим строком придатності. Такими стали, наприклад, художні маніфести футуристів, кубофутуристів, сюрреалістів, дадаїстів і т. п.

Втім, ХХ століття – справді століття маніфестів, а Гегамян – істинний син цього століття. З тією лише різницею, що свої переконання він адресував не ефемерному «людству» на міських майданах та зі сторінок роз'яснювальних брошур, а собі самому. І скидати канони збирався не в світових масштабах, а індивідуально, в рамках власної творчості.

Ольга Федяніна, потужний інтелектуал та тонкий критик, якось сказала, що «...художній маніфест – це завжди свого роду декларація про наміри...» [40]. Щоденникові записи Гегамяна з такої точки зору дійсно декларація про наміри, послідовно й прискіпливо втілена в реальність десятиліття згодом після написання. На відміну, до речі, від більшості художніх та політичних маніфестів ХХ століття, наміри Валерія Гегамяна були реалізовані. Сцени балету, індивідуальні жіночі образи, складні сюжетні композиції, пейзажі – все було втілене у фарбах.

Щоденник Гегамяна цікавий не лише як письмова підказка для розуміння характеру його особистості й творчості, але і як самоцінний художній об'єкт.

Багато сучасних реалізованих художників якось побіжно, наче про щось малозначиме, говорять про своїх вчителів. Хтозна, чи то одвічні творчі ревності, чи то така ж одвічна самозакоханість тому виною. Особливо, якщо у витоків стояли самовіддані, але скромні вчителі. Трапляються вчителі й іншого порядку. Історія мистецтв знає багато яскравих прикладів педагогічних досягнень великих художників. Здавна оволодіти фахом художника можна було лише в майстерні реалізованого професіонала. Чимабуе вчив Джотто, Белліні – Тіціана, Тіціан – Ель Греко, Рубенс – Ван Дейка, Пісарро – Гогена, Чистяков та Мурашко – вітчизняних класиків. Немає потреби складати вичерпний список, адже чи не кожний великий художник минулого – чийсь вчитель і чийсь учень.

Будь-який процес творчості так чи інакше має підкріплюватися вірою в себе та свою справу. Хтозна, скільки художників чи письменників

могли б поповнити перелік світових величин, якби не острах помилитися чи стати автором посереднього рівня. Наслідування своїх вчителів та загальнокультурного спадку не має сприйматися як перешкода на шляху до створення унікальних робіт. Навпаки, переосмислення їхніх здобутків, по-перше, віддзеркалює загальносуспільні аспекти сприйняття на новому історичному етапі, а, по-друге, власне, проводить крізь досвід попередників, поповнює внутрішній багаж, відточує навички та вміння, і сприяє вибудовуванню власної системи цінностей та засобів виразності.

Манера Валерія Гегамяна має в своїй основі синтез впливів його вчителів, зразків для наслідування та його авторського бачення. Він трансформувач художню мову авторитетів, на стиль котрих вважав для себе можливим опиратися. Спадкоємність ніколи не була тим, чого цурався художник. Заперечування заради заперечування не було його кредо. Він вивчав, всотував, брав до уваги, просіював, трансформувач, і, як результат, – народжував власне.

За умов наполегливої праці індивідуальність художника завжди знайде можливість вияву. Ніякий культурний пласт чи відлуння мистецтва інших майстрів не здатне придушити істинне творче начало. Однак, не лише самовіддача та витрачений час визначають досягнення митця. Роки навчання — період формування авторського методу, пошуків та заперечень, відіграють у житті художника таку саму роль, що й дитинство у долі людини в цілому. І так само як батьки займають важливе місце на шляху пізнання світу для дитини, для митця провідне значення має наставник.

Гегамяну пощастило зустріти Вчителя. Справжнього, який писав осмислено, оригінально та успішно. Старовинна традиція спадкоємності ідеально втілилася в життя. Валерій народився й виріс у Вірменії. Саме в Єревані він став професійно займатися мистецтвом завдяки Мартиросу Сар'яну. Обставини знайомства Гегамяна зі своїм учителем ще потребують уточнення. Прийнято вважати, що це відбулося в домі батьків Гегамяна, в якому збиралися представники вірменської інтелігенції. Під час одного з таких культурних вечорів підліток і справив враження на Мартироса Сар'яна. Майстер випадково побачив ілюстрації, якими юний Гегамян оформив

власноруч написані історичні оповідання. З цього все й почалося: навчання в художньому училищі, а згодом – в інституті, на курсі Сар'яна. Так чи інакше, доленосна для Гегамяна зустріч відбулася не пізніше 1940 року.

До Єревану Мартирос Сар'ян разом з сім'єю переїхав у 1921 році вже реалізованим майстром. У Вірменії йому довірили розробку дизайну герба та прапора Вірменської РСР. Через три роки його нові роботи були виставлені на XIV Венеційській Бієнале. Наступними були Париж, Стокгольм, Відень, Берлін, Цюрих, Лос-Анджелес, Москва. В столиці Вірменії народний художник займався, перш за все, культурно-соціальними проектами. Він організовує Державний музей археології, етнографії та образотворчого мистецтва, бере участь у створенні Єреванського художнього училища, того самого, до якого на навчання вступив Гегамян, а також Товариства робітників образотворчого мистецтва.

Перші хмари почали збиратися над головою визнаного майстра в 1930-ті роки. Відбувся сумнозвісний історичний поворот в бік регламентації художнього життя на території Радянського Союзу. На практиці це означало кінець життєрадісного різноманіття, а для багатьох діячів мистецтва – просто кінець. Сар'яна не зачепили, але до 1940-х років метр уже навряд чи плекав якісь ілюзії щодо країни, в якій жив. Він зосереджується на створенні ідейно нейтральних пейзажів та на педагогічній діяльності.

На той час в середовищі вірменських інтелігентів активно обговорювалася ідея створення національного вищого художнього навчального закладу. Ара Саргсян та Мартирос Сар'ян, скульптор та художник, багаторазово намагалися реалізувати цю ідею, однак, оскільки рішення приймалося в Москві, досить довгий час їм не вдавалося цього зробити. Нарешті, в 1944 році вони отримали згоду на відкриття Художнього інституту в Єревані.

Перші вступні іспити до інституту пройшли влітку 1945 року, і Валерій Гегамян став студентом. На той момент інститут складався з двох факультетів: скульптурного, котрий курирував перший ректор, Ара Саргсян, та живописного, який очолював Мартирос Сар'ян. Гегамяну неслуханно пощастило вчитися у майстра на підйомі натхнення.

Щоденникові записи Гегамяна відображають ентузіазм учителя. Мова навіть не про компліменти творчості Сар'яна, хоча їх в щоденнику достатньо, а про роздуми, сформовані явно під впливом особистості Сар'яна. «Я бачу Європу, яка нічого собою не являє, я це дуже добре бачу. Живу в цьому столітті і мушу побачити крах Європи, жахливий і туберкульозний; помаранчево-світлий схід, його сонячні східні небеса. Схід – Господь всього...» [9, с. 3] Сар'ян ще до революції 1917 року багато мандрував по Близькому Сходу, був в Туреччині, Єгипті, мріяв відвідати Китай та Японію, але не склалося. Все життя боготворив архаїчне мистецтво Єгипту, Ассирії, Персії.

Такий же захват передав Гегамяну: «Єгипет. Розмита гармонія. Невимовна краса» [9, с. 82]. «Стиль малювання слід взяти єгипетський, він повинен без реалізму надати значення всім відтінкам думок» [9, с. 134]. Єгипет, Єгипет... З завидною регулярністю на сторінках щоденника зустрічається ця власна назва, за частотою використання поступаючись лише Вірменії.

Вплив мистецтва Єгипту на творчість Валерія Гегамяна безсумнівний. Але, якщо зв'язок із, наприклад, елліністичним мистецтвом в роботах художника часто-густо простежується явно та безпосередньо, то алузії на єгипетське мистецтво є більш опосередкованими та глибинними. Герої творів Гегамяна увібрали в себе велич давніх статуй, їхню відстороненість від дріб'язковості та метушні, неабияку внутрішню силу, спокій та мудрість споглядання. Лише гаряча палітра здатна компенсувати крижану відчуженість образів Гегамяна.

Від Сар'яна Гегамян також взяв вибух чистих кольорів, схильність до аплікативності зображення, витончену умовність та схильність до символічності, а також, звичайно, захоплення темпераю (дод. 11). «Що таке живопис? ЦЕ КОЛІР. А колір – це Мартирос Сар'ян» [9, с. 104].

При цьому одна з головних відмінностей живопису Гегамяна від живопису Сар'яна полягає в тому, що Гегамян мислив все ж іншими масштабами, йому нехарактерна камерність Сар'яна. Умовність зображення, до якої завжди прагнув Гегамян, це умовність не середньовічної мініатюри, а

античної фрески чи скульптури. Та й світоглядно він відрізнявся від учителя. Сар'ян вважав, що «мистецтво мусить закликати людину до життя, до боротьби, позачасовими, загальнолюдськими мотивами вселяти йому віру та надію, а не пригнічувати його описом трагічних сюжетів» [41]. Гегамян же ніколи не створював обнадійливого та комфортного мистецтва, в ньому, скоріш, міць, велич, драма.

Втім, характерною рисою живопису Гегамяна є тонке, дещо філософське, поєднання психологічної напруги та відвертого виклику із життєствердною колористикою.

Його образи — втілення сили фізичної та душевної. Їм властиві напруженість, зібраність, здатність швидко реагувати на прояви оманливого світу. Енергія, якою вони просякнуті, здається, навіть, не земного, а, скоріш, космічного походження. Герой полотен та картонів Гегамяна часто холодний, впевнений, по-королівськи байдужий. Це свого роду надлюдина. Навіть в етнічних серіях звичайна людина постає, швидше, в ролі жерця (чи жриці, в залежності від статі). Це одночасно і суто земний індивід, представник певної народності, її культури, звичаїв та умовностей, та відсторонена особистість, що стоїть над усією цією метушнею, поділом на національності, мови, світоглядні позиції. Здається, ці персонажі вміщують у собі всю мудрість віків, разом із сумом нездійсненого.

Також їм притаманна неабияка сила волі – архетипова, невимовна, але напрочуд дієва. Неначе кожен елемент всесвіту під'єднаний до зображених невидимими дротами, по яких біжать імпульси їхніх бажань.

В 1948 році, не зважаючи на очевидні успіхи в організації художнього середовища, Сар'яну було пред'явлене найбільш тяжке в ті роки для художника обвинувачення. Його звинуватили в формалізмі. Студент Гегамян у цей період в своєму щоденнику порівнює вчителя з Ліром: «...регит... Король Лір... істинно розумний чоловік, котрий під впливом ударів життя часом може втрачати розум» [9, с. 6]. Й далі пристрасно пише: «О, Сар'ян! Серце моє хоче возз'єднатися з твоєю печаллю» [9, с.20]. Але що може юний художник? Лиш гірко визнати, що «...спогади твого життя залишаться твоєю тінню, твоєю внутрішньою жорстокою тишею» [9, с.20].

Згідно зі свідченнями членів родини Гегамяна, виїжджаючи на пленери в Гарні, метр зупинявся в домі Тер-Меліксиціанів. Дружні стосунки об'єднували Гегамяна також зі старшим сином Сар'яна, Саркісом. Той був старшим, навчався в університеті, згодом зробив блискучу наукову кар'єру в сфері літературознавства. Саркіс Сар'ян став спеціалістом з італійської середньовічної та вірменської літератур. Деякі джерела дають інформацію про те, що Саркіс брав свого молодшого товариша до університету, і тому пощастило слухати лекції академіків Йосипа Орбелі, Аветика Ісаакяна та інших яскравих вірменських інтелектуалів. До речі, начерки портретів Орбелі та Ісаакяна дійсно є в щоденнику Гегамяна (дод. 12). Освіта Гегамяна була різносторонньою й не обмежувалася класичним набором художніх теорій та практик. Він легко оперував історичними фактами, глибоко знав історію розвитку всіх видів мистецтв, відмінно орієнтувався у філософії. Хоча до філософії все ж ставився, як до зайвого раціо, вважаючи, що головне – «...чудо. Решта нічого не варте, решта все філософія» [9, с. 75].

Формально Гегамян мав одного керівника майстерні, але йому пощастило навчатися ще у кількох не менш талановитих художників. В другій половині 1940-х років у Єреванському художньому інституті викладали Акоп Коджоян, Ара Бекарян, Едуард Ісабекян. Саме Ісабекян продемонстрував молодому Валерію Гегамяну безмежні можливості великих тематичних робіт та викликав інтерес до створення робіт в такому напрямку. В 1946 році в інститут з Москви був відкомандирований Олександр Осмьоркін, і Валерій Гегамян мав можливість навчатися у легендарного учасника «Бубнового валета».

Звідси, можливо, й зацікавлення Гегамяна авангардистськими течіями. У творах Осмьоркіна яскраво простежується вплив кубізму та фовізму, а також творчого методу Сезанна. Власне, сезаннівське нівелювання перспективи і вільна від упереджень композиція будуть відображені й у творах Гегамяна.

В творчому спадку художника є роботи, які стоять відокремлено, їх складно класифікувати, оскільки вони не що інше, як препарування спадку класиків. Серед художників, якими захоплювався і яких вивчав Гегамян, –

Брюллов, Врубель, Гоген, Іванов, Корін, Мікеланджело, Петров-Водкін, Рєпін, Серов та багато інших. Гегамян в прямому сенсі препарує їх живопис. В процесі розкладання оригіналу на складові частини він застосовує свій «геометричний» метод. В результаті зображення збирається знову в єдине ціле але являє собою вже навіть не копію, а складну аналітичну переробку оригіналу.

Такою є картина Гегамяна за мотивами портрета поета Олександра Цатуряна, 1915 року, пензля Мартироса Сар'яна (іл., катал. номер 73/с. 196). Гегамян повторив оригінальну композицію, але цілковито змінив колірне та просторове рішення. Різкий контраст оранжевого та синього, окремі довгі вертикальні мазки, підкреслена площинність – художник відійшов від індивідуальності в бік ще більшої, ніж у Сар'яна, умовності. Але, дивна справа, портрет від цього отримав більшу глибину. З картини дивиться втомлений сатирик, а не вишуканий, увінчаний лаврами лірик-франт.

Працюючи над портретом, Сар'ян мав справу з «оригіналом». Гегамяну ж не пощастило особисто зустрітися із Цатуряном, але від цього портрет його авторства, можливо, лише виграв. Особисте знайомство зазвичай порушує створений уявою образ та збагачує його різноманітними подробицями. В даному ж випадку схильність художника до узагальнення, типізації, та декоративності тільки виграло від сприйняття портретованого лише за чужими зображеннями, а не безпосередніми зустрічами.

Найбільша любов Гегамяна – Врубель. Збереглося близько десяти прямих переробок та безліч оригінальних картин, в яких художник використав у тому чи іншому обсязі зображувальні методи Врубеля. Сімейне зібрання містить два чудових рисунка з врубелівського «Пана», один вугіллям, інший – олівцем (іл., катал. номер 256/с. 195, катал. номер 276/с. 195). Олівцевий рисунок – квінтесенція «системи Гегамяна», гранично раціональної, математичної. Того ж порядку рисунок «Царівна-Лебідь» (іл., катал. номер 277/с. 195). Подібні роботи дозволяють зрозуміти метод Гегамяна. Порівнюючи оригінали з його переробками, можливо покроково прослідкувати, як Гегамян розкладає класичний об'єм на свої оригінальні площини, як ці площини знову формують об'єм, як взагалі вибудоване його художнє бачення. Мислення Гегамяна того ж порядку, що й арістоте-

лівське, з його прагненням розкласти світ на складові й скрізь побачити чи створити систему.

Він розглядає людську зовнішність не як футляр чи оболонку, на яку транлюється емоційний стан та характер особистості. Гегамян ототожнює портретні риси, статуру із власне людиною. Ніс, губи, очі, вилиці, підборіддя переходять з категорії частин обличчя до категорії психологічних рис. Нічого зайвого, лише оголений характер.

«Портрет актриси П. Стрепетової» І. Рєпіна (іл., катал. номер 220/с. 199), «Портрет графині О. Орлової» та «Портрет Івана Морозова» В. Серова (іл., катал. номер 252/с. 197, катал. номер 223/с. 198 відповідно), «Портрет художника М. Нестерова» П. Коріна (іл., катал. номер 247/с. 197), «Ф. Шаляпін в ролі Олоферна» О. Головіна (іл., катал. номер 255/с. 200) та безліч інших чудових картин – це твори такого ж високого рівня майстерності, як і вихідні зразки.

Його манера полісегментна. Як будь-який художник, він відчував цілий комплекс впливів майстрів, яких вважав для себе авторитетами в мистецтві. Для Гегамяна не було проблемою визнавати учнівство, однак лише справжній майстер здатен прихилити коліна перед наставником.

Скільки в Гегамяні Сар'яна, улюбленого Гогена, «...чарівність якого вища від усіх...» [9, с. 140], Врубеля, Ісабекаєна або ще когось, визначити складно, тай ні до чого. Його художня манера – своєрідний симбіоз майстерного реалізму та модерністських принципів символізму, експресіонізму, фовізму, конструктивізму, втілених монументальними прийомами. При більш глибокому зануренні в різноманіття художніх проявів Гегамяна стає зрозуміло, що вплив класиків на його формування складно переоцінити. Але очевидним є й те, що не будь в його житті Мартироса Сар'яна, він однаково б відбувся. Тільки нині досліджували б спадок не художника Валерія Гегамяна, а композитора чи письменника з таким ім'ям.

1.3. Комплексні методики викладання В. Гегамяна в 1964–1985 роках.

З переїздом до Одеси в житті Валерія Гегамяна розпочався новий період. Радість від усвідомлення свого нового статусу трохи затьмарювалася

загальною побутовою невлаштованістю. Знайти роботу за фахом в Одесі виявилось непросто. Тимчасово він працював у живописному цеху Одеського обласного відділу Художнього фонду УРСР, але за кілька місяців був звільнений через відсутність замовлень. Згодом його зачислили в Цех оформлювачів та знову швидко звільнили з тієї ж причини [79].

Лише влітку 1964 року Валерій Гегамян отримав постійну роботу – посаду викладача рисунка в Одеському педагогічному інституті ім. К. Д. Ушинського (зараз Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського). Для цього навчального закладу Гегамян – особистість культова [42]. Саме його стараннями там був відкритий художньо-графічний факультет – «альма-матер» багатьох сучасних художників першого порядку.

Мистецтво — поняття не лише абстрактне, але й багатогранне, навіть дещо багатовимірне. Найбільш поширеним та звичним для нас виявом його є розкриття власного творчого потенціалу художника, опанування ним різноманітних форм та засобів живописної виразності, формування чіткої концепції світобачення та непересічний погляд на стан речей. Але існує безліч інших проявів «мистецтва». Зокрема, здатність розібрати його на складові та навчити інших створювати з цих фрагментів власні унікальні твори. Часом набагато легше створити самому, аніж навчити цьому інших. Тавтологічний вираз «мистецтво навчати мистецтву» — досить рідке явище в середовищі живописців. Проте, Валерій Гегамян належить саме до ряду митців, які опанували обидва аспекти творчої майстерності.

Валерій Гегамян працював на худграфі на посаді старшого викладача, кілька років виконував обов'язки декана, причому два роки на добровільних засадах, розробляв навчальні плани, протягом багатьох років очолював методичну комісію факультету.

Педагогічна діяльність Гегамяна викликає великий інтерес, адже він не просто копіював настанови та методи інших художніх навчальних закладів, насамперед, Ленінграду, куди особисто їздив за навчально-методичними матеріалами. Гегамян послідовно розробляв власну методику викладання, яка мала чіткі принципи (дод. 13). Він став автором

навчальних програм для підготовчого відділення інституту, трирічної програми з викладання рисунка, живопису, композиції та пластичної анатомії. Опираючись на ці напрацювання, в 1970-ті роки він склав розгорнуті навчальні програми з організації навчального процесу для студентів четвертого курсу. В них він грамотно прописав поетапність завдань та їх узгодженість з викладанням суміжних дисциплін: відповідних розділів історії мистецтв, анатомії, перспективи, літератури. Розробки були підкріплені серйозною базою джерел та мали практичні рекомендації з виконання домашніх завдань.

Методичний посібник по роботі над дипломним проектом з живопису, укладений в цей же період, містив унікальні таблиці з детальним описом основних етапів роботи над ескізом та був доповнений великою кількістю ілюстративного матеріалу. На окремих аркушах Гегамян власноруч зобразив усі етапи ведення студентом роботи по зображенню оголеної натури. Подібні аркуші-ілюстрації з покрокового виконання завдань художник створив також для інших курсів.

Варто зазначити, що в навчально-методичних розробках Гегамяна особлива увага надавалася рисунку фігури людини з натури. В цьому він наслідував Павлу Чистякову, «істинному вчителю непорушних законів форми» [22]. Першим обов'язком художника майстер вважав ретельне та глибоке вивчення анатомії. Подібно Чистякову, Гегамян намагався навчити своїх студентів, наскільки в мистецтві важливо знати його закони, переконував, що першооснова образотворчого мистецтва – рисунок.

Можна резюмувати, що педагогічна система Гегамяна – академічна, тобто грамота, перш за все. Обов'язковий акцент на рисунок з натури, колосальні витрати часу й винятково перфекціоністський підхід. Не зважаючи на захват мистецтвом Сходу, Гегамян – абсолютний європеєць у відношенні побудови форми: від загального до часткового. На відміну від митців Сходу, особливо Далекосхідних, метр вважав, що формотворення – шлях від узагальненого до певного, чітко збалансованого (не більше й не менше) часткового, яке ні в якому разі не мусить зводитися до суто індивідуалістичного.

«Школа Гегамяна викликає в мене асоціації зі школою Філонова. Не за формальними ознаками, а через химерне поєднання новаторства та догматизму» – зазначив один з найбільш успішних учнів Гегамяна, Олександр Ройтбурд [34].

Вищий інтерес до природи, особливо людської, вирізняє творчість Гегамяна. Ще в середині 1940-х років він залишив у своєму щоденнику докладні описи складних емоційних станів людини та фізіономічних проявів цих станів. «Це може бути будова лицьової природи, вульгарне почервоніння чи зелене обличчя. Обличчя похмуре або потворне, печаль, що відрізняється за відтінками, похмурість, зв'язка похмурість, надлишкова повнота й так далі. Одним словом, що кидається в очі в образі людини – це звичний знак» [9, с. 5]. З часом художник не втрапить інтерес до природи, але змістить акцент: його буде цікавити узагальнений образ, а не персональні прояви людської природи. Навмисна акцентованість загального на протиположному індивідуальному дозволить майстру створити кращі зразки тематичних картин на універсальні теми.

Гегамян-педагог щоденно працював поряд зі студентами. Його метод викладання ґрунтувався, як в давнину, на особистому прикладі, а не на абстрактних теоретизуваннях «як слід робити». Він постійно знаходився в майстерні й рисував ті ж постановки, що й його студенти. За свідченнями учнів та колег, педагог вкрай рідко критично висловлювався на адресу студентських промахів. Та й загалом був лаконічним і толерантним в оцінці чужих робіт.

Колеги по худграфу одностайно характеризують Гегамяна як скромну, приємну та ввічливу людину. Втім, це не заважало йому виявляти суворість і вимогливість, коли мова йшла про щоденні справи в рисунку. Досі на худграфі ходять легенди про дивацтва метра. Двері в майстерню закривалися чітко за п'ять хвилин до початку заняття. Цей час присвячувався підготовці інструментів рисунку до роботи. Олівці заточувалися згідно з непорушними правилами – робоча поверхня мала не менше трьох сантиметрів. Перерви між парами просто ігнорувалися за непотрібністю. На перший погляд, все це – якісь виховні надлишки, але насправді – серйозне

ставлення до фаху. Чого не відібрати у Гегамяна, так це чесності. Він сам життя повністю присвятив мистецтву і справедливо вважав, що якщо хтось за власним бажанням прийшов у художню майстерню, то апріорі готовий зробити зі своїм життя те саме. Його мало обходило, що на худграфі готували не професійних художників, як, наприклад, в художніх академіях, а вчителів малювання для середньої школи. Навчальним планам та фаховому навантаженню, які організував Валерій Арутюнович, могли заздрити студенти кращих художніх навчальних закладів країни. Можливо, саме тому, серед його учнів так багато реалізованих художників, а не викладачів.

Головним недоліком молодих художників, в том числі багатьох «зірок» як офіційного, так і андеграундного мистецтва, викладач вважав їхню недостатню академічну освіту, ескізність та необґрунтованість більшості робіт. Офіційне одеське мистецтво він не сприймав за низький рівень майстерності та фальшиву ідеологічну сервильність, з нонконформістами також не спілкувався, вважаючи їхні експерименти легковажними та не сприймаючи їхньої богемності.

В особистому архіві Валерія Гегамяна збереглися документи про його поїздки зі студентами на пленери до Криму і Карпат, під час яких він так само, як і в аудиторії, працював поряд з учнями. Валентин Захарченко, учень, згодом друг та колега майстра, згадував такі поїздки в район Судакка. За його словами, студенти були зайняті місяць–два й від'їздили, а художник ще кілька тижнів знаходився в Криму, працював та відпочивав на самоті. Для нього це була рідкісна можливість побути сам на сам з собою та мистецтвом.

Цікавий епізод, пов'язаний з кримськими пленерами, згадує художниця, а на початку 1980-х років – студентка одного з останніх наборів Гегамяна, Оксана Фурлет. Загальна думка студентів та колег Гегамяна про нього зводилася до того, що це своєрідна, але підкреслено вихована та привітна людина. Якось Оксана стала свідком абсолютно нехарактерного вчинка Валерія Гегамяна. Рисували фігуру літньої жінки, що сидить. Натурниця була фактурною, улюбленої Гегамяном величної статури, але при цьому ніколи до того не працювала з майстром і не знала його вимог до

поведінки натурників. Вона виявилася дуже балакучою та вперто не помічала ледь стримуваного роздратування художника. Нарешті, через годину її безперервної балаканини він не витримав і гаркнув: «Натура! Закрий рот!» Підстрибнули всі, включно з натурою. За згадками Оксани, це був єдиний відомий їй випадок, коли Гегамян дозволив собі продемонструвати негативні емоції на адресу іншої людини. Творчість була його суттю, для нього в процесі створення картини не існувало нічого, окрім самого процесу. Щоденну працю Гегамян вважав основою майстерності.

Суха аналітична система рисунку, яку розробив Валерій Гегамян, вимагала від студентів цілковитого заглиблення та повної самовіддачі. Це настільки поглинало молодих художників, що деяким з них після закінчення навчання доводилося кілька років від неї «відходити», щоб знайти власний стиль. Втім, найкращою характеристикою педагогічної діяльності майстра слугують коментарі колег про те, що учнів Гегамяна легко впізнати. Причина тому – винятково скрупульозний і математично вивіреним рисунок.

В тандемі з Гегамяном багато років працювала Зіна Дмитрівна Борисюк. Як правило, вони вели одну групу: Гегамян викладав рисунок і композицію, а вона – живопис. На її думку, Гегамян був складною особистістю, в ньому поєднувалися різні якості. З одного боку, він був дуже культурним, порядним, чарівним. З іншого боку – принциповим, з гострим почуттям власної гідності. В ньому завжди відчувалася дистанція, потрапити до Валерія Гегамяна в «ближнє коло» було практично нереально. А отримати запрошення додому й поготів. Мабуть, тільки одній людині з академічного середовища вдалося по-справжньому зблизитися з майстром – Валентину Захарченко, при тому, що вони належали до різних поколінь, мали різні смаки в мистецтві, відрізнялися темпераментами та методами роботи.

В рисунку олівцем чи вугіллям по системі Гегамяна сильна раціональна складова переважає над емоційною. Але, якщо говорити про його живопис, то він позбавлений такої особливості й цілковито збалансований (дод. 14). «Система Гегамяна – це вища математика пластики, це метрологія колірної плями, це синтаксис анатомії, це передбачення алгоритмів

комп'ютерного 3D-моделювання, нарешті, це релігійна доктрина» – визначив суть метода Гегамяна Олександр Ройтбурд [34].

Оксана Фурлет вважає, що система Гегамяна, заснована на первинності форми та класичному рисунку «від куба», була ним доведена до бездоганності. Він навчав «огранювати» цей куб, буквально вирізаючи з нього форму. Показував, що об'єм може з'явитися в роботі лише, коли грань досягне ширини не більше міліметра (дод. 15). Категорично не визнавав розтушовування ні вугілля, ні олівця, вважаючи її халтурою. До речі, сам художник ніколи не користувався ластиком, а, працюючи над великоформатними рисунками, використовував лише велику лінійку та олівець.

На думку Василя Рябченко, ще одного блискучого учня маестро, рівних такому рисувальнику, як Валерій Гегамян, сьогодні немає. «Пам'ятаю, він прийшов, склеїв зі шпалер полосу – метра зо три висотою, півтора завширшки. І рисував. І це було просто геніально» (дод. 16) [35].

Творчість та викладацтво Валерія Гегамяна носять відверто синтетичний характер. Обидва види його діяльності мають в основі класичні європейські художні традиції, але в результаті характеризуються цілковитою новизною.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ВСЕСВІТ В. ГЕГАМЯНА

2.1. Колорит і композивання натюрмортів та пейзажів.

Для Валерія Гегамяна неприпустиме легке, іронічне ставлення до мистецтва. Він також не бачив сенсу заgravати з глядачем чи протегувати йому з позиції творця. За все життя лічені рази виставлявся й ніколи не продавав своїх робіт, хоча міг зробити успішну кар'єру портретиста та бути затребуваним в цьому жанрі – адже закінчивши художній інститут, молодий художник одразу ж отримав рекомендацію в Художній фонд Вірменії з особливим акцентом на його професійні якості портретиста [81]. Рік, до свого переїзду до Москви, він завідував в Художньому фонді портретним цехом, що само по собі про багато говорить.

Зараз Валерій Гегамян відомий, перш за все, як автор великих сюжетно-тематичних полотен і портретів, але й «легкі» жанри не відкидав. Пейзажі та натюрморти він вважав невід'ємною частиною навчання ремеслу художника. Він вважав, що тільки спостереження та слідування за природою може розвинути в молодому художнику колористичний талант. А вправи в натюрморті дадуть йому відчуття композиційної рівноваги. Сам майстер був безкінечно вільний від будь-яких догм, як у першому, так і в другому. Його шалений колорит і складні, часом навмисне дисгармонійні композиції можуть викликати замішання, але завжди породжують бажання поглянути уважніше.

Відомі цілі серії пейзажів: одеські, вірменські, карпатські, кримські. Також є ряд робіт, які художник створював по пам'яті. Як правило, це види Гегарда (іл., катал. номер 313/с. 185, катал. номер 383/с. 186, катал. номер 384/с. 186, катал. номер 402/с. 186). До речі, деякі твори цієї серії досить вдало ілюструють творчі пошуки майстра та різницю у сприйнятті пейзажів в залежності від використаних прийомів. Композиційно роботи мало чим відрізняються одна від одної. Проте, різниця форм і кольорів відбивається на загальному враженні від творів. Більш узагальнені силуети та приглушена колористична гама (іл., катал. номер 402/с. 186) надають пей-

зажу ескізного характеру. Зовсім інакше сприймається робота з використанням яскравих локальних плям (іл., катал. номер 384/с. 186). А чіткість форм, насиченість та контрастність колористики часом взагалі наближують його твори до театральних декорацій (іл., катал. номер 383/с. 186).

Щоліта Гегамян разом з групою студентів вирушав на практику в Карпати або Крим. Ця традиція була незмінною під час всіх двадцяти років його викладання. Зарання він докладно домовлявся з керівництвом на місцях про розміщення та харчування своїх підопічних. Але, варто зазначити, що при цьому не надто прагнув бути нянькою для студентів та по прибуттю всіляко намагався зняти з себе тягар відповідальності та віддатися творчості. Валентин Захарченко згадував, як одного разу в Криму Гегамян зі спритністю фокусника позбувся своєї групи, передоручивши її самому Захарченкові, а сам тим часом насолоджувався тишею та повністю занурився в живопис. При чому, він навіть не помітив, як молодий викладач розривається на частини, намагаючись зібрати та організувати кілька десятків студентів, що враз відчули свободу і безкарність. Зазвичай, після від'їзду студентської групи, Валерій Гегамян намагався знайти можливість залишитися ще на кілька тижнів, спокійно відпочити від викладання та попрацювати. Під час власної відпустки в шістдесяті та сімдесяті роки він декілька разів з родиною бував на батьківщині, в Гарні, де також постійно писав природу.

Карпати, Кримські гори та Гегамський хребет – рельєфи з зовсім відмінним кліматом, колоритом, характером і, звичайно, історією. Вони впізнавані на картинах живописця, не дивлячись на відсутність підписів (іл., катал. номер 71/с. 185, катал. номер 179/с. 184, катал. номер 281/с. 187). Деякі дослідники знаходять певну подібність кавказьких пейзажів Гегамяна з пейзажами Сар'яна. На поверхні лежать безмежні колористичні можливості вірменських художників загалом. В такому ракурсі, звісно, подібність живопису Сар'яна та Гегамяна очевидна. Але відмінності ще більш істотні: манера Мартироса Сар'яна м'якша, ліричніша й більш камерна, в той час, як стиль Гегамяна значно жорсткіший та монументальніший. Живопис Гегамяна – це живопис локальних колірних плям, в пейзажах він не зраджує власній манері та, не дивлячись на досить жорстку форму,

успішно справляється з головним художнім завданням – виразністю образу (іл., катал. номер 57/с. 184).

Натюрморт, як застигла і, можна сказати, штучна побудова в творчості художника вельми майстерна. Майстерна штучність – це про Гегамяна. В сімейному зібранні та, менше, в ринковому обігу є певна кількість першокласних натюрмортів. Їх завжди об'єднують два аспекти: схожий колорит (всі вони виконані в теплій червоно-помаранчевій гаммі) та велика кількість предметів в композиціях. Гегамяну були цілковито не цікаві правильні пропорції, слідування оптичним законам та інші ознаки реалістичного мистецтва. Його натюрморти – символи, коди, а не фотофіксація дійсності (іл., катал. номер 143/с. 191, катал. номер 153/с. 190, катал. номер 161/с. 190). В Радянському Союзі 1960–70-х років, а саме тоді створювалися ці роботи, подібне мистецтво, абсолютно європейське по суті, не знаходило відгуку в серцях культурних функціонерів.

Армен Атаян в 1970-ті роки під час свого перебування в Одесі з виставкою відвідав квартиру свого однокурсника Валерія Гегамяна, бачив його роботи й звернув увагу, що той через нерозуміння його художньої мови колегами ставав нервовим і ще більш замкнутим. Але все одно не працював у комфортній для Союзу художників манері й не знаходив для себе привабливим соцреалізм. При цьому він, звичайно, не був активно протестуючим художником з ефектними, але поверховими, художніми висловлюваннями. В андеграунд він не прагнув, він ним зовсім не цікавився, вважаючи його беззмістовним.

Зазвичай натюрморти Валерія Гегамяна містять етнічну складову: домашнє начиння, текстиль та предмети побуту його батьківщини, фрукти та хліб, тобто набори предметів-символів, які в народній свідомості асоціюються з благополуччям і довголіттям (іл., катал. номер 143/с. 191, катал. номер 162/с. 191, катал. номер 165/с. 192). Однак, в цих роботах автор міг зобразити й випадкові поєднання предметів, які привернули його увагу формою, кольором або фактурою. До того ж Гегамян не вирізнявся сентиментальністю та схильністю до романтизації народної дійсності. Серед інших жанрових серій не зустрічаються подібні мотиви та настрої. Його взагалі мало цікавило приватне побутове життя людей.

Прості яскраві речі «розкидані» в просторі картин, вони можуть заповнювати все поле роботи, можуть «вивалюватися» за межі картини. Це підсилює враження випадковості та фрагментарності зображення, як частини чогось більшого, того, що існує в реальному просторі й часі (іл., катал. номер 341/с. 191, катал. номер 165/с. 192). Композиційний прийом, котрий часто використовують гіперреалісти для підкреслення фотореалістичності зображення, в даному випадку служить протилежним завданням: узагальненню реальності та зведенню її об'єктів до символів.

Традиційні для Гегамяна відсутність глибини та акцентована площинність зображення, тим не менш, дозволяють, хоча й умовно, передати фактуру предметів. Кераміка, текстиль, метал, дерево не відчуються глядачем, не викликають наївного подиву натуралістичністю зображення, але вони цілком впізнавані, й автору цього достатньо. Адже його завдання – не створити художній фрагмент дійсності у вигляді фотодокументу, а показати, що справжня реальність навколо нас, якою ми так дорожимо і якої так тримаємося, – усього лише умовність і символ нашого ж про неї уявлення.

Яскравим свідчення цього слугує своєрідне композиційне вирішення у «Натюрморті з мідним тазом» (іл., катал. номер 341/с. 191). І річ не стільки у розташуванні предметів у просторі, скільки у подоланні шаблонного уявлення про необхідність чіткої «горизонталі» чи «вертикалі». Гегамян створює «діагональ», причому у прямому сенсі цього слова. Він підіймає лівий кут столу, змушуючи предмети «зісковзувати». Динамічності додають смугастий та пістрявий малюнок скатертини, обтічні форми зображеного начиння, що наче скочується донизу, а також часто й жваво покладені мазки.

Натюрморти Валерія Гегамяна затребувані у колекціонерів та рідко трапляються на ринку предметів мистецтва. Але серед цих творів є своєрідні: автор часом використовував обидві сторони картону для живопису – сімейне зібрання містить кілька двосторонніх робіт. На одному боці основи можна побачити натюрморт, на зворотному – фрагмент сюжетно-тематичної картини або умовний портрет (дод. 17).

2.2. Архаїка та новаторство живописного «балетного» циклу.

Одним з найбільш ефектних циклів робіт Валерія Гегамяна є «Балет». Такою умовною назвою об'єднана серія живописних робіт, написана в кінці 1960-х та 1970-ті роки в Одесі. Балетні мотиви будь-якому художнику дуже нелегко варіювати в новому ключі. Причина полягає у тому, що до теми танцю протягом не однієї епохи зверталось безліч майстрів – надто вже вигідна ця тема з точки зору методів образотворчості, композиційно приваблива, ритмічно виражена. Танцівниць зображали ще древні єгиптяни, а захоплення Гегамяна єгипетською давниною відома та підтверджена записами в особистому щоденнику. Дуже цікаві зображення акробаток і танцівниць у древніх греків, починаючи ще з крито-мікенського періоду, вплив якого не важко вгадати в парі картонів Гегамяна 1970-х років. Важко встояти перед шармом балетних пастелей Дега, його ж бронзовою юною танцівницею, не захопитися сміливістю та незвичністю бачення в творах де Тулуз-Лотрека, які стали одою світу сцени. Не може не захопити увагу театральна декоративність балетних та театральних мотивів російських майстрів Срібного віку – все це надихало багатьох художників.

Не став винятком і Гегамян. Все життя його цікавило людське тіло. Правда, не як індивідуальна характеристика окремої особистості, а скоріш, як естетична формотворча категорія. Полотна та картини великого розміру з серії «Балет» демонструють монументально потужні тіла, завжди в видовищних ракурсах, з ідеальною проробкою форми або з гіперболізацією цих форм (іл., катал. номер 11/с. 171, катал. номер 13/с. 171, катал. номер 21/с. 171, катал. номер 85/с. 172). Тіло слугує будівельним матеріалом для композиційних задумів художника. Балетні образи пензля Гегамяна привертають увагу цілковито дисонансним рішенням – вони прямо суперечать усталеному уявленню, асоціативному сприйняттю балету. Стихія танцю – це перш за все крихкість, легкість, краса руху, витонченість ритміки. Гегамян же трактує свої образи абсолютно інакше, не відходячи від свого звичного характеру персонажів, від типізації та міці. Лиш зрідка він вдається до інакшого потрактування, але й в таких

випадках не вписується в загальноприйнятий шаблон образотворчості в контексті балетного світу.

Роботи серії дуже декоративні та символічні (іл., катал. номер 33). Образоформування Гегамяна в цій серії творів, мабуть, найбільш незвичне. Танець завжди асоціювався, перш за все, з легкістю, прозорістю, грацією образів, але Гегамян ламає всі стереотипи: образи танцівниць, які були створені ним в 1970-ті роки, як завжди, доволі важкі, театральні-площинні, схематичні. По суті, це типізовані зображення. В кожній з робіт художник пише не конкретну модель, що надихнула його, а узагальнений образ, від того, хто надихнув його в роботах не залишається й сліду. Фактично, та чи інша модель (якщо вона й була) просто слугувала поштовхом для виникнення бажання рисувати, писати, але не більше, вона лише проковувала сплеск натхнення та відходила в тінь.

Гегамян зміщує акценти з загальноприйнятого погляду на природу танцю на роль мистецтва в цілому. Його балерини — не окремі виконавиці, що слідкують за вагою та відточенням власної майстерності, не витончені Терпсіхори, а давні як світ уособлення важкої праці творця, вічного заручника мистецтва. Усім відомий вираз про мистецтво, що потребує жертв. Так, дійсно потребує, і найбільшою жертвою є ні хто інший, як сама людина. Примхливі танцювальні па у світлі рампи виглядають напрочуд легко та природньо, але для створення ефекту цієї легкості балерини докладають титанічних зусиль. І, власне, такими й зображує їх Гегамян — жінками-титанами.

Інформація, що недавно з'явилася, дозволяє більш чітко визначити джерела інтересу Гегамяна до теми. По лінії матері у Валерія була родичка – Лаура Вартанян (1942–1994 рр.), відома вірменська танцівниця та актриса кіно. Вона отримала професійну хореографічну освіту, працювала в Ансамблі пісні і танцю Вірменії, а в сімдесяті роки знялася в одинадцяти успішних кінокартинах «Вірменфільму», згодом емігрувала в США. Якраз на злеті її кар'єри Валерій Гегамян створює балетну серію. Лаура, як і Валерій, народилася в Гарні, в тому ж сімейному домі Тер-Меліксиціанів. Уже будучи відомою артисткою, вона навідувала батьків в Гарні, часто

в їхньому домі бували представники ереванської творчої інтелігенції. В цей же період Валерій Гегамян приїздив з родиною влітку на батьківщину. Враження від артистичної красуні-танцівниці втілилися в цілій серії картин. Безсумнівно, вони не є портретами Лаури, вона стала тим імпульсом, котрий пробудив в художнику інтерес до вивчення нової пластики.

«Балетний» живопис Гегамяна виконаний в класичній техніці полотно/олія (іл., катал. номери катал. номер 29/с. 170, катал. номер 30/с. 170, катал. номер 315/с. 170), картон/олія (іл., катал. номер 4/с. 172, катал. номер 21/с. 171, катал. номер 27/с. 171), а також з використанням темпер (іл., катал. номер 13/с. 171, катал. номер 33/с. 170).

Три ранні картини на полотні цікаві більш реалістичною манерою письма, а також «мозаїчністю» зображення та тонкими колірними рішеннями. Діагональна композиція незмінна у всіх трьох роботах: витягнена фігура балерини зі схрещеними на грудях руками, її закриті очі – втілення поетичної трагедії. Ці твори викликають легкі асоціації з «Лебединим озером» Чайковського. Не випадково в літературі одна з цих картин відома під неофіційною назвою «Вмираючий лебідь». Втім, ще дві роботи на картоні (іл., катал. номер 11/с. 171, катал. номер 85/с. 172) дають алюзію на іспанський танець, один з танців на балу Зігфрида. Ніяких інших, окрім емоційних, підтверджень цьому сюжету в Гегамяна немає. В основі балетних полотен – символічність та декоративність, вони не розповідні, в них відсутній сюжет.

Картина «А ля згонд» – великий, два з половиною на півтора метра, етюд з натури (іл., катал. номер 4/с. 172). Молодий Валентин Захарченко якось зазирнув в аудиторію до Гегамяна зі своєю подругою Людою Толкуновою, представив їх одне одному та згадав, що вона займається танцями. Гегамян одразу загорівся і тут же попросив позувати. Люда відрізнялася від улюбленого Гегамяном жіночого типу, була витонченою і стрункою. На жартівливе зауваження Захарченка: «Ви ж казали, що Вам такі не подобаються!», Гегамян, посміхаючись, відповів: «Мало що я говорив!» і став писати. Але все одно на картині опинилася не реальна Люда Толкунова, а умовна балерина, що помітно додала в м'язах ніг.

Колористично чудова «Танцівниця. Відпочинок» (іл., катал. номер 130/с. 166) – невеликий, за мірками Гегамяна, твір, лише 140 x 70 см. Як і в більшості робіт майстра, в ній відсутня глибина простору та вся увага зосереджена на передньому плані – на танцівниці, що сидить спиною впівоберта в розстебненій сукні для виступів.

Гегамян надзвичайно цікаво інтерпретує стан відпочинку. Ця робота — ще один приклад того, як художнику вдається поєднати граційність із величчю каріатиди. Замість звично розслабленого тіла, властивого людині, що «видихає» після важких фізичних вправ, художник навпаки відтворює напругу та силу м'язів балерини.

Гегамян розглядає відпочинок не стільки як протилежний роботі стан, скільки як її невід'ємну складову. Їх неподільність та взаємозв'язок безумовні, як вдих та видих. Будь-який процес потребує постійної зміни темпу, що й обумовлює нове народження імпульсів. Тут також можна провести паралель із ритмікою серцебиття, втіленою у графіку на кардіограмі. Вгору-донизу, напруження-розслаблення, виснаження-відпочинок. Справжня праця завжди потребує самовідданості, яку й втілює художник у цій роботі. Час перепочинку для балерини, як і представника будь-якого іншого виду мистецтва, — не знак завершення тренувань чи виступу, а лише місток до нового етапу наполегливої роботи. Незважаючи на позу та закинуту голову, у кожній клітинці тіла танцівниці відчувається тонус та міць. Ми наче спостерігаємо за регенеруванням її фізичних сил та внутрішніх ресурсів. Вона не розслабляється, вона вбирає та акумулює, щоб знову спалахнути життєствердним вогнем.

Найчастіше фігури ледь поміщаються в межах картин Гегамяна. Художник мислив великими форматами і придумав цілу технологію створення основи картини. З полотном важко працювати, щоб змінити розмір роботи, необхідно зшивати його. До того ж, полотно значно збільшує видатки на створення картини, ускладнює транспортування та зберігання. Тому Гегамян поступово перейшов на картон, який можна було швидко різати, склеювати, він був легким і не вимагав в процесі роботи підрамника.

Деякі з «балетних» робіт, як згадувалося вище, писалися з використанням темпер. Можливості цього матеріалу якнайкраще підходять як для створення декоративних картонів, так і для роботи над створенням театральних декорацій – в Гегамяні є незаперечним начало театального художника, він міг бути прекрасним сценографом. Крім того, темпера хороший матеріал для монументальних полотен, а роботи Гегамяна майже завжди великі за розміром, що, звичайно, не могло сприяти створенню відчуття витонченості балетних образів, і цього враження художник домагався іншими методами, але не жертвував розмірами картонів та полотен. Суперечить загальноприйнятому шаблону уявлення про балет, перш за все, те, що більшість балерин в роботах Гегамяна міцно стоять на землі на міцних ногах, в них немає ні відтінку витонченості, з якою зазвичай пов'язують танцівниць. Композиційне рішення кожен раз підкреслює монолітність та потужність – воно часто прагне до пірамідальності, тобто найбільш стійкої форми. Нерідко балерини не просто стоять на землі, не ледь торкаються її кінчиками пальців ніг, а стоять, подібні колосам, на широко розставлених ногах, майже завжди – прямих, як в ритуальному кроці у давніх єгиптян. Загальне враження посилює й обрана для більшості портретів балерин занижена лінія горизонту та ракурс «знизу».

Цікавою є ще одна закономірність: майже завжди фігури танцівниць закомпоновані таким чином, що стопи зрізані – таке рішення було сміливим порушенням основних законів композиції, але напевне навмисним: там, де композиція передбачає наявність стоп, вони все ж не прорисовані, тобто відсутні також навмисне (іл., катал. номер 97/с. 172). Така риса присутня в роботах «Балерина в білому» (іл., катал. номер 11/с. 171), «Балерина з двома вазами» (іл., катал. номер 13/с. 171), «Балерина з високим коміром» (іл., катал. номер 85/с. 172), «Оголена балерина» (іл., катал. номер 21/с. 171).

В балетних мотивах Гегамяна присутня цікава паралель з давньогрецькими мотивами, причому не з класичними, більш заспокоєними плавною ритмікою та завершеністю композиційних схем, а ще з архаїчними, навіть кри-то-мікенськими. В таких роботах важко обійтися без асоціацій: десь – з фресками мінойського періоду (іл., катал. номер 33/с. 170), десь – з архаїчними

корами з їхньою симетрією та предстоянням (іл., катал. номер 13/с. 171). Цікаво, що оскільки фігури кремезні та мускулінні, ніби по-мікеланджелівськи вирубані з брили, скоріше напрошується паралель не з корами, а з куросами, що сягають корінням в давньоєгипетські скульптурні образи.

В роботі «Балерина в білому» в нижній частині композиції помітна смуга орнаменту – паралелі з чорнофігурним та червонофігурним вазописом давніх греків лежать на поверхні сприйняття та асоціативного ряду. Цікаво, що майже всі балетні образи художника, в яких можна помітити давньогрецькі ноти, теплі, можна сказати – гарячі по колориту. Загальне колірне звучання цих робіт також «перегукується» і з давньогрецьким вазописом, і з критськими фресками.

Крім балету, в сімдесяті роки Гегамян створив ряд великих універсальних жіночих образів (іл., катал. номер 1/с. 166, катал. номер 7/с. 167). Фронтальність та статичність архаїчного мистецтва, котре схвалював Гегамян, помножені на символічність та масштабність, – в результаті перед поглядом постають вічні богині: поза рамками краси та потворності, добра та зла. Вони, як будь-яка стихія, – безжальні та невідворотні, але прекрасні в своїй величі.

У «Блакитноокій» (іл., катал. номер 1/с. 166) Гегамян знову апелює до мистецтва архаїчної скульптури та постімпресіоністичного живопису. У споглядальності та монументальності зображеної простежуються риси давньоєгипетських статуй. А великі блакитні, дещо розкосі очі кори нагадують про захоплення Гегамяна давньогрецьким мистецтвом (знову знаходимо й безпосереднє звернення до грецького вазопису). У загальній поставі та відстороненості також прослідковуються таїтянські мотиви Гогена.

Ліплення об'ємів наближається до площинності шляхом спрощення та узагальнення. Велич образу в його неспішності. Жіночність виходить за межі загальноприйнятних уявлень та набуває довершеності. В даному випадку вона сприймається як певна константа, незалежна та безумовна величина.

«Блакитноока» особливо декоративна, хоча сам художник, зі слів учнів, декоративності не любив і не визнавав, вважаючи її пустою формотвор-

чістю. За іронією свого творчого генія, вся художня спадщина Гегамяна – перш за все, форма, умовна, узагальнена і вкрай декоративна. А також гра з кольором, прагнення до видовищності: його картини – це приклад нової декоративності, не поверхово-комфортної, яка розслабляє та тішить, а тієї, що розбурхує та примушує дивитися широко розплющеними очима.

Простір картини – знову лише умовність. Хоч автор і вводить додаткові об'єкти, але навмисне спотворення прямої перспективи дозволяє йому уникнути непотрібної реалістичності зображення. Реалізм, на думку Гегамяна, вельми нудний, а при завданні досягти меж символічності він і зовсім зайвий. В реалістичному мистецтві, побудованому згідно з законами перспективи, домогтися ефекту умовності та символізму можливо лише вводячи в зображення прямолінійні атрибути-символи. Гегамян віртуозно уникає цього, його узагальнені образи не потребують описової символіки та підказок глядачеві.

Жінка в інтерпретації Валерія Гегамяна – хто завгодно, але тільки не спрощена індивідуальність. Художника не цікавили будівельниця світлого майбутнього, умовна німфа, безликий символ плодючості чи фальшива берегиня всього на світі. Замість Особистості-функції він пропонує Особистість-персонаж, драматичний, сильний і вкрай оригінальний. Жіночі образи, які створив Валерій Гегамян, на диво сучасні. Мова не лише про манеру та стилістику зображень, а, передусім, про саму ідею жіночності. В повсякденному житті художник демонстрував вельми консервативне бачення жінки – матір, дружина, тобто традиційні ролі та усталені поведінкові моделі. Це пояснюється як культурою, в якій виховувався, так і загалом часом, у який жив. Однак, тим цікавіше спостерігати в його творчості образи, які різко відмінні: самодостатні, масштабні, часом владні й завжди відсторонені. Однією з характерних рис, які об'єднують усі жіночі образи його картонів та полотен, є незворушна споглядальність. Героїні, окрім, хіба що жіночих образів з циклу «Сатиричні образи минулого», не є учасницями реальності, вони втілення універсальної позачасової та позапросторової жіночності. Вони спростовують всю його традиціоналістську риторіку та зводять її до порожньої декларативності.

Це вельми природній стан, характерний для справжнього творчого процесу. Написання кожного нового твору для художника — своєрідний діалог із вічним. А у позачасовому просторі відсіюються земні стереотипи та умовиводи. Жорсткі рамки сучасності здатні стримувати людину як звичайну одиницю суспільства, проте втрачають свою владу над митцем. Заручник традицій та виховання, Валерій Гегамян зумів піднятися над ними. Художнє начало переважало у ньому над людським. Розуміння та прийняття такого стану речей має вберегти художника від засудження та звинувачення у марнослів'ї, а adeptів його творчості від зайвих упереджень.

2.3. Баланс етичного й естетичного у великих тематичних картинах.

Гегамян – ідеаліст, тому спокусливість зла йому далека. Дивлячись на його роботи, необхідно забути про розмитість критеріїв добра та зла. Для нього моральні кордони особистості такі ж чіткі та жорсткі, як лінії його рисунка.

Мабуть, в наш вік ускладнених та спритних істин така визначеність несучасна, бо далека від постмодерних нагромаджень про відносність моральності. Але, дивна справа, Гегамян зі своїми визначеними уявленнями про добро або зло – зовсім не одновимірний художник. Йому вдається не скотитися до примітивного повчання, він лише спокійно констатує: ось – потворність, ось – краса, ось – добро, а ось – зло. До речі, фізична потворність персонажів Гегамяна, як в давньому міфі, – синонім потворності душевної.

«Осміяння» та «Повстання» – одні з головних епічних робіт Гегамяна, сили впливу на глядача неймовірної. Первинний ескіз (іл., катал. номер 86/с. 211) вкрай цікавий, він містить дві схематичні сцени, які в процесі роботи художник розділив, і в результаті створив кілька грандіозних творів з різними сюжетами. Нижня частина ескізу трансформувалася в «Осміяння» (іл., катал. номер 35/с. 214, катал. номер 82/с. 215, катал. номер 304/с. 214), верхня – в «Повстання» (іл., катал. номер 39/с. 218, катал. номер 302/с. 218).

Розміри картин вражають, в середньому три з половиною на два з половиною метри. Втім, схильність до гіперболізації всього – розміру робіт,

характерів персонажів, пристрастей – особливість Гегамяна. До честі художника, його роботи виглядають не просто великими, а величними. Досягти такого ефекту, як відомо, можливо лише пропонуючи глядачеві квінтесенцію ідеї, в чому Гегамян – великий майстер.

«Осміяння» (іл., катал. номер 304/с. 214) – вражаюча картина. Як художнику вдалося досягти такого ефекту – загадка. Здається, й тема заїжджена, й композиція не є унікальною, й класичне ідейне протиставлення натовпу та особистості – все разом не мусить дивувати. Втім, самотня монохромна фігура в плащі перед натовпом оголених пістриявих потвор викликає майже фізичне відчуття... ні, не страху, скоріше подиву, а в голові б'ється одвічне німе питання інакших «Господи, куди я потрапив?..»

В невеликому ескізі до цієї картини (іл., катал. номер 82/с. 215) міститься явна паралель з класичним сюжетом – Осміянням Христа. За місяцю регочуть гордовиті й виряджені потвори з умовно людськими обличчями. А трохи подаль – дві безликі жіночі фігури з пониклими головами, які все розуміють і все приймають. В такому трактуванні ще не все безнадійно, є ще баланс гуманного й примітивного, але він не був реалізований Гегамяном в завершеній роботі. Можливо, видався йому надто прямолінійним. В кінцевому варіанті (іл., катал. номер 304/с. 214) ні про який баланс вже мова не йде. Персонаж не лише остаточно втратив прикмети месії, він самотній перед навіженим натовпом формально людей. Їхня потворна суть вже не рядиться в розкішний одяг, вона в прямому сенсі оголена та пригнічує своєю масою. Потворні тіла, потворні душі.

Ще один варіант «Осміяння» (іл., катал. номер 35/с. 214) пропонує ту ж думку, але за допомогою іншого методу. Спостерігаємо звичний прийом протиставлення. Вгадується невільничий ринок. На передньому плані – чотири оголені фігури, далі – марнославний натовп, що регоче. Гегамян – великий спеціаліст характерного умовного типажу. Його багатофігурні композиції – дика карусель облич, тіл, емоцій, настроїв, образів.

Отже, чотири оголені фігури, четверо приречених, двоє чоловіків та дві жінки. Здавалося б, раз вони єдині в своїй долі, то мусять складати єдине ціле, бути носіями єдиної ідеї. Але ні, композиційний центр кар-

тини – бліда незграбна жіноча фігура, майже позбавлена об'єму. Гегамян знову, як і в попередньому варіанті «Осміяння», використовує для акценту прийом колірної контрасту. На протизагагу неймовірній барвистості натовпу головний персонаж монохромний та безтілесний. Можливо, як одвічне протиставлення тіла та духа. На відміну від першого варіанта, героїня знаходиться в броні власної відчуженості. Вона не побивається, як її товариш по нещастю з попередньої картини, вона всім видом своїм говорить «мене тут немає...» Решта оголених фігур сприймаються частиною пістрявого натовпу. Вони абсолютно тілесні й, судячи з гротескної приземкуватості, є втіленням усього примітивного. Вкрай цікава думка Гегамяна: виходить, не всі очевидні жертви заслуговують іншої долі...

Гегамян – монументаліст за типом художнього мислення, а значить, дуже статичний. «Повстання» (іл., катал. номер 302/с. 218) – виняток, що підтверджує це правило, картина на диво динамічна. На фоні величезного багряного сонця та церкви, що похитнулася в диму, розгортається дійство: одночасно процесія та заклик.

Знайома лінійна композиція, кілька планів. На першому – «низи»: оголені міцні тіла, деформовані обличчя. На другому – моноліт «верхів»: сила та влада, втілені в збірних образах релігійних і світських властителів, маски бундючного спокою та впевненої вищості. Улюблений Гегамяном прийом протиставлення тут реалізований через контраст динамічного закличного натовпу та статички очільників. Втім, є й проміжна ланка, що об'єднує обидві групи, – загадковий провідник, знову-таки акцентовано монохромний смисловий центр картини. Монументальний чоловік, в розхристаній на грудях чорній сутані, з кадилом в лівій руці. Його права, піднята в протегуючому жесті, рука ось-ось стане домінантою картини... Але. Гегамяну не вистачило формату. І увага глядача сфокусована вже на іншій витягненій руці – жилявого факельника, який озирається на властителів та освітлює їхні обличчя. Ми бачимо не протиборство, коли одна група повстає проти іншої, як може здатися на перший погляд. Навпаки, вони згуртовані для звершення – автор залишає глядача в невіданні про цілі повсталіх. Куди і навіщо вони прагнуть?..

Валерій Гегамян – від природи надзвичайно сильний колорист, до того ж зі школою Сар’яна за плечима. Його картини просто вражають колірними рішеннями. З незвички вони можуть навіть сприйматися колірною какофонією. Але колорит Гегамяна подібний до складної інтелектуальної музики. Чим далі композитор від солодко-гладенької гармонії, тим більш приголомшливий ефект вона справить на того, хто наважився заглибитися в цю музику. «Колір не повинен створювати одну лиш легку гармонію» – ненав’язливо нагадує Гегамян зі сторінок щоденника [9, с. 104].

В сімейному зібранні робіт майстра зберігається великий фрагмент варіанта «Повстання» (іл., катал. номер 39/с. 218). Майже правильний квадрат, в який «втиснуті» дев’ять тіл. Глибокий синій фон та гідкі, гіпертрофовано відразливі обличчя. Кожне з них «виліплене» безліччю колірних плям в цілковито диких поєднаннях. Мимоволі згадаєш бурхливу експресію фовістів.

Манері Гегамяна часто приписують схожість з художнім арсеналом символізму, експресіонізму, фовізму. Справедливості заради слід зазначити, він дійсно живився європейським мистецтвом першої половини двадцятого століття, втім, нарівні з мистецтвом Високого Відродження, давньоєгипетським та мистецтвом вірменського Середньовіччя. Але Гегамян не простий художник, в ньому надто багато як академічної освіти, так і особистого таланту, щоб його можна було легко розкласти на прості складові і звести до однозначних категорій. До того ж, він сам вважав, що «...в творчості мусить бути все. Не можна сказати, що щось застаріле, а щось – нове» [9, с. 27].

Серед безлічі тем в творчості Валерія Гегамяна безсумнівно є кілька, що стоять відсторонено. Надто особисте часом поглинало майстра, але Гегамян успішно долав обмеження власного світосприйняття й зумів створити твори загальнолюдської направленості.

Художні дослідження національної естетики в Гегамяна не замикаються на констатації екзотичності чи історичному минулому. Його етнічні образи й тематичні картини на національні сюжети виявляються більш, ніж національними, вони, швидше, декларують схожість людської приро-

ди, а не умовні відмінності. Вони демонструють глядачеві, що добро і зло не мають національних рис.

В затворницький період свого життя (1985–2000 рр.) Валерій Гегамян створив декілька великоформатних картин, які так нікому й не показав – «Хачкар» та «Весілля без кохання». Часом ці роботи помилково інтерпретують як диптих, ґрунтуючись на схожості форматів та художньої манери. Обидві картини підкреслено площинні, простір та об'єм в них умовні, піднесена до культу лінеарність превалює над живописністю. Однак, при цьому картини зовсім відрізняються тематично та навряд чи являють ідейну єдність.

Фрагментарно цей живопис бачили найближчі родичі художника, але ні вони, ні сам автор ніколи не спостерігали його з експозиційної відстані. Через величезні формати не було можливості зберігати роботи в розгорненому вигляді, не існувало навіть підрамників під ці твори. Більше того, картини й створювалися фрагментами. Довгий час вони лежали на антресолях в квартирі художника просто у вигляді згорнених сувоїв. Тільки завдяки комплексу складних відновлювальних робіт ці картини вдалося зберегти та стабілізувати. Лише після цього з'явилася можливість їх демонструвати та не побоюватися за їх збереження.

«Хачкар» – картина, над якою майстер працював останні п'ятнадцять років життя (іл., катал. номер 317/с. 230). Гегамян вперто шукав форму втілення свого задуму. Більш ранні жанрово-тематичні роботи художника, а саме «Повстання» чи картини з циклу «Сатиричні образи минулого», набагато вільніші композиційно, та й сам живопис в них непередбачуваний та емоційний. «Хачкар» – навпаки, до краю графічний та вивірений, в ньому немає жодної випадкової лінії та жодної експресивної колірної плями.

Збереглася досить велика кількість ескізів, напрацювань та варіантів цього твору. В переважній більшості це анатомічні штудії характерних положень тіла людини (іл., катал. номер 101/с. 234, катал. номер 196/с. 235, катал. номер 231/с. 236, катал. номер 258/с. 235, катал. номер 284/с. 235, катал. номер 296/с. 235, катал. номер 381/с. 234). Валерій Гегамян досконало знав анатомію, адже багаторічне викладання рисунка, вивчення

оголеної натури піднесли його майстерність рисувальника на недосяжну висоту. Однак, він все рівно багаторазово опрацьовував фрагменти зображення: кисті рук, стопи, гомілки, шиї, голови в різних ракурсах, в різній манері рисунка. Перфекціоніст по натурі, художник не поспішав втілювати в картині свій задум.

Повнорозмірний вугільно-олівцевий ескіз «Хачкара» (іл., катал. номер 327/с. 231) цілком міг стати самостійним графічним твором. За трансформацією ранніх ескізів (іл., катал. номер 327/с. 231, катал. номер 393/с. 230, катал. номер 385/с. 230) можна прослідкувати еволюцію задуму Валерія Гегамяна. Композиція практично одразу сформована, кількість персонажів варіюється від трьох до чотирьох, але вони ще не настільки умовні, як у фінальній версії. Центральна фігура – чоловіча, згодом, створивши безліч варіантів андрогінного образу, художник зупинився на жіночому образі.

Монументальна фігура, що ледь поміщається у формат картини, «тримає» і композицію, і світ, що руйнуються, на зображенні. Гегамян в цій роботі довів умовність до крайності. В прагненні до чистоти ідеї він відкинув ідентифікуючі ознаки персонажів, чим, звісно, додав ще більшої загадковості картині. Лише послідовно вивчивши всі варіанти твору, всі ескізи до нього, можна, та й то лише з долею ймовірності, намагатися інтерпретувати зображення. Центральна фігура – Мати-Вірменія – втілення незламності вірменського духу. Незважаючи на випробування та виклики історії, він не ламається й не зникає. В правій частині картини – хачкар, що похитнувся, символ древньої культури.

Хачкар – мабуть, найвпізнаваніший вірменський символ в світі. Історія виникнення традиції ставити в пам'ять про події або для позначення особливих місць, на могилах, біля джерел і т. п. кам'яну стелу губиться в глибині віків задовго до християнізації Вірменії. Але з середини першого тисячоліття ці кам'яні блоки отримали нові форми і смисли. Зображення на них з язичницьких та символів стихій трансформувалися в християнські. Частіше всього на хачкарах різьбилися хрести з рослинною символікою в обрамленні складних орнаментів (дод. 18). Рідше – в верхній частині можна побачи-

ти зображення Ісуса або деісусну композицію. Всього на території Вірменії налічується кілька десятків тисяч хачкарів. Ще більше їх було на територіях історичної Вірменії, тепер вони знаходяться в кордонах інших держав. З 2010 року мистецтво створення хачкарів з формулюванням «Символіка та мистецтво хачкарів, вірменські кам'яні хрести» було внесене в репрезентативний список ЮНЕСКО по нематеріальній культурній спадщині людства.

Гегамян з дитинства дихав історією та культурою Вірменії. Настільки універсальний національний і духовний символ, як хачкар, не міг залишити його байдужим. Художник використовує його в багатьох творах, починаючи з реалістичних портретів 1960-х років (іл., катал. номер 52/с. 162). Коли приїздив влітку на батьківщину, Гегамян відвідував Гегардаванк – старовинний скельний монастир неподалік від Гарні. На фасадах будівель, поруч з ними, вирізьблені в скелях можна побачити кілька десятків вишуканих хачкарів – безліч приглушених відтінків місцевого базальту і туфу. Кам'яна різьба, покрита сизим мохом та згладжена дощами і вітром протягом віків, в картинах майстра набуває барвистої мозаїчності (іл., катал. номер 62/с. 175).

Друга велика картина того ж періоду має авторську назву «Весілля без кохання» (іл., катал. номер 318/с. 222). Іноді вона фігурує в літературі під назвою «Криваве весілля». Ця помилкова назва з'явилася на початку двохтисячних при підготовці до публікацій перших матеріалів про художника. Згодом цю назву стали використовувати навіть дослідники творчості Гегамяна, однак саме авторська версія задає вірний тон сприйняття ідеї цієї живописної роботи.

Геноцид та насильницька асиміляція вірмен у 1915 році – масштабна й трагічна тема, над якою Гегамян розмірковував усе своє творче життя. Перші описи сюжету зустрічаються вже в його ранньому щоденнику в формі уривчастих думок, історичних довідок та записаних ним розповідей свідків. Але реалізував задум він лише тоді, коли зміг повністю присвятити себе творчості: «прийшов час художника», констатував Гегамян, вийшовши на пенсію. В період з 1985 по 2000 рік він безперервно працював над великими темами, відволікаючись лише на сон та за крайньої потреби.

«Хачкар» та «Весілля без кохання» – наймасштабніші у всіх значеннях, за задумом і втіленням, твори Валерія Гегамяна. Монументальність їх видає схильність художника до настінного живопису. Ці композиції поєднують в собі впливи мексиканських майстрів муралів, розмах Кричевського та Бойчука, матісівську декоративність та соковитість палітри Сар'яна.

Напевне, в цих сюжетно-тематичних композиціях більш за все проявляються ноти трагізму. Прикметно, що найвідчутніші вони навіть в не завершених роботах, а в підготовчому матеріалі, ескізах.

Одна з рис, що присутня в ряді ескізних робіт – підготовчого матеріалу до наступних масштабних творів – пусті орбіти очей персонажів. Вони посилюють той різкий жах, котрий демонструють герої з уже прописаними очима, символічними, умовно трактованими, але присутніми. А зяючі порожнечю орбіти ще більше занурюють глядача в співпричетність тому жаху. Особливо контрастно та різко це видно в ескізі до «Хачкару», де у чоловічого персонажу орбіти порожні, а в жіночого, тут же, поруч, є зіниці. Німота жаху протиставлена кричущій німоті скорботи та здушеному страху. Цей страх придушений величчю, стійкістю та усвідомленням необхідності протистояння.

Останні хронологічно твори Валерія Гегамяна «Хачкар» та «Весілля без кохання» – це живопис музейного значення: зрілий, гармонійний, в ньому немає місця особистості, лише архетипи.

2.4. Гуманістичний універсум етнічних образів В. Гегамяна.

Валерій Гегамян – особистість, яка, не дивлячись на зростаючу цікавість до неї останніми роками, до сьогодні залишається багато в чому таємницею для дослідників і поціновувачів образотворчого мистецтва. Він був вкрай закритою людиною, мало контактував із зовнішнім світом, віддаючи перевагу власному мікросвіту, де все було вибудовано за його особистими законами і куди він нікого не впускав. Навіть учні, яких у засновника славетного одеського «худграфу» було чимало, згадували, що учитель був дуже замкненим у собі, потрапити до нього на гостину було

майже неможливо. Тому кожен новий факт із біографії майстра цінується «на вагу золота».

Вірменин за походженням, митець пройшов період становлення і формування саме на землях Вірменії, маючи за вчителя та творчого наставника Мартироса Сар'яна. Вірменію митець залишив, коли йому було вже під тридцять, з того часу буваючи на історичній батьківщині лише епізодично. З 1954 до 1956 року його творчий шлях простежується в Москві, де він працював провідним художником у секції монументального живопису при ХФ СРСР. З 1956 до 1960 року митець працює викладачем художніх дисциплін в Біробіджані, а з 1960 до 1963 року він перебував у Махачкалі, викладаючи в Дагестанському художньому училищі.

Після цих коротких, але яскраво-відмінних відрізків життя, в долі майстра відбулася доленосна подія – він переїхав до Одеси, де й провів решту життя. Тобто, майже сорок років творчої біографії Гегамяна було присвячено одеському художньому полю, яке безумовно впливало на нього своєю строкатістю, але, яке й він збагатив, мабуть, навіть відчутніше. Таким чином, у творчому шляху художника простежується п'ять періодів – вірменський, московський, біробіджанський, дагестанський, одеський. Однак, лише два з них, вірменський та одеський, фланкуючи його творчий шлях, стали ключовими в силу своєї тривалості та значущості для реалізації світогляду та індивідуальної манери майстра.

Кожний з цих періодів віддзеркалився у творчому спадку майстра не тільки значною кількістю пейзажів, до яких він звертався постійно, не тільки знаменитими сюжетними полотнами на філософсько-історичні теми, але й значною кількістю етнічних типажів, які сприймаються як самостійні етнічні штудії. Часто це напіветюдні твори, виконані олією на картоні, не дуже великі за розмірами, але є й досить масштабні роботи. Важливо пам'ятати, що, хоча всі твори такого гатунку можна сприймати як відображення п'яťох важливих періодів у творчому житті митця, це не означає прямого хронологічного співпадіння. Гегамян дуже багато етнічних образів писав у 1960–80-ті роки, тобто вже в одеський період, але в цьому корпусі матеріалу є й образи вірмен, курдів, гуцулів, росіян, іспанські та

африканські типажі. Кожна з таких груп робіт є своєрідною квінтесенцією уявлень автора про той чи інший народ, його звичаї, характери, костюм, специфіку типажів. Крім того, етнічні характери можна спостерігати також в інших творах, де майстер ставить перед собою завдання вивчення та відображення національного начала в тому чи іншому випадку, в тому числі його знаменитих, майже програмних творах початку 1990-х років. Аналіз кожної з цих груп творів несе елементи наукової новизни, оскільки самостійні спроби такого роду у вітчизняному мистецтвознавстві досі не робилися.

Серед усіх етнічних образів пензля В. Гегамяна варто окремо виділити передусім вірменські, курдські, українські, російські. Найширший діапазон, певно, вірменських та українських образів. Крім окремих етнічних штудій, дослідження гострих характерів вірмен тривало і в сюжетних полотнах, що сьогодні можна бачити як у завершених картинах, так і в багатому ескізному матеріалі.

Манера Гегамяна схильна до стилізації, декоративного начала, монументальності та умовності, узагальнення. Тому казати про портретні риси, характерні для обличчя того чи іншого образу, можна далеко не завжди, частіше етнічні екзерсиси майстра – це, швидше, костюмні штудії, вивчення національного вбрання, аксесуарів. Цікаво, що переважна більшість таких творів є дуже теплими за колоритом, іноді – гарячими, вони палають енергією, що теж можна вважати характерною рисою. Митець був прекрасним стилізатором, саме тому йому вдавалося виокремлювати найхарактерніші, гострі риси кожного типажу, підмічати те, що було приховане від звичайного ока.

«Вірменська танцівниця» (іл., катал. номер 23/с. 241) – мабуть, один з найхарактерніших образів, створених Гегамяном у ці роки. Динамічна, зі стрімкою хаотичною ритмікою, що робить весь картон просякнутим неспокоєм та швидкістю. Здійняті руки, рух постаті, тканини, що розлітаються в танку, – все це робить роботу уособленням руху та активності. В палітрі картону переважає білий колір – немов майстер нагадує про чистоту та красу юності. А гаряча палітра тла й тканини за постаттю є уособленням гарячого, пристрасного характеру.

Архетиповість образу навіть не ставиться під сумнів. Йому притаманна відчуженість, навіть певна екстатичність, що навіює думки про фіяд у нестримному ритуальному танці. У той самий час, узагальненість образу не позбавляє портретовану індивідуальності. І справа не у ступені пропрацювання деталей. Не риси обличчя створюють образ, а характер, що пронизує кожну клітину тіла танцівниці, шаленим імпульсом сповнює оточуючий простір енергією.

Художнику вдається у зображенні ритміки рухів втілити ритміку музичну. Чітко окреслений силует, «ламаний» малюнок драперій надають відчуття пружності та імпульсивності. Як при спогляданні натуралістичного (не за манерою виконання, а за суттю) натюрморту ми здатні відчутти смак лимону у роті чи холод келиха у руці, так само тут ми можемо почути музику вірменського танцю.

Цікаво порівняти цей образ, втілення руху та динаміки, з образом картону «Вірменія» (іл., катал. номер 149/с. 244). На початку 1970-х років Гегамян створив кілька дуже подібних за композиційним вирішенням та колоритом творів, які зображають вірменських жінок, усі – на картоні, в техніці олійного живопису. Ці образи дуже статичні, на відміну від вищезгаданої танцівниці. Це майже образи, що «предстоять», вони одразу нагадують про захоплення митця Давньоєгипетським мистецтвом з його величчю та статикою, та не менше захоплення Античністю з її вічною спокійною рівновагою. Це майже кори, позбавлені персоніфікації. Обличчя на всіх картонах не деталізовані, що часто траплялося в роботах майстра, коли він типізував, підкреслюючи узагальнення. Іноді – з піднятими руками: «Вірменка з двома тарелями» (іл., катал. номер 175/с. 244), «Вірменка з гранатами» (іл., катал. номер 157/с. 244). Є й чоловічий образ, створений за тією самою схемою – з подібним композиційним рішенням, з заниженим горизонтом, гарячим тлом, стилізованим деревом на дальньому плані, з піднятими руками. Мова йде про картон «Вірменин з двома глеками» (іл., катал. номер 166/с. 245).

Дивлячись на картони з жіночими образами, руки яких здійснені догори, де усе підпорядковане статиці та відстороненню, не можна не згадати

про ще одне захоплення автора – візантійське мистецтво. Паралель з Оррантою в даному випадку є очевидною. Варто підкреслити цікаву рису – лише в одному випадку, саме в картоні «Вірменія», композиційне рішення побудоване за принципами симетрії, в інших домінує асиметричний принцип, що є, ймовірно, не випадковим – центральна вісь композиції навмисне зміщена вбік, усюди – ліворуч. Лише картон «Вірменія» має головну композиційну вісь, власне, постать, чітко посередині композиції. Це додає роботі статичності, монументальності та величі.

Варіант цього картону – «Вірменка на тлі помаранчевого дерева» (іл., катал. номер 164/с. 244). Картина має ідентичну побудову жіночої постації, майже таке саме вбрання фігури. Відрізняється лише трактування дерева за спиною героїні та нижня частина, позбавлена смугастого орнаменту. Але постать у цьому картоні переміщена ліворуч, що абсолютно змінює загальне звучання твору.

Так само спостерігаємо штудії етнічних типів в знаменитих полотнах Гегамяна «Осміяння I» (іл., катал. номер 304/с. 214); «Повстання» (іл., катал. номер 302/с. 218); «Весілля без кохання» (іл., катал. номер 318/с. 222); «Хачкар» (іл., катал. номер 317/с. 230). Найцікавішим, мабуть, є ескізний, підготовчий матеріал, де можна побачити гострі характери, емоції, ту саму напругу, яка завжди була або ледь прихованою, або явною в творчості художника. А втім, є головна відмінність цих творів від вірменських образів: майже всі підготовчі матеріали для цих полотен – це жіночі та чоловічі голови, як окремі штудії для майбутніх картин, з ретельно пропрацьованими, деталізованими обличчями. Такі образи також часто типізовані, не портретні, це теж узагальнення характерів, але наявність гострих рис обличчя, очей, які часто широко, майже знову по-єгипетськи, відкриті, роблять образи не тільки динамічними або статичними, активними в русі чи симетрично-спокійними, але багатими на емоційну палітру. Це характерно видно у варіантах образів «Вірменська наречена I–IV» (іл., катал. номер 92/с. 224, катал. номер 90/с. 224, катал. номер 89/с. 224, катал. номер 93/с. 224 відповідно) та «Мати-Вірменія I–VII» (іл., катал. номер 314/с. 231, катал. номер 100/с. 231, катал. номер 102/с. 232, катал. номер 183/с. 233, катал. номер 208/с. 232, катал.

номер 45/с. 232, катал. номер 75/с. 232 відповідно). В останніх роботах тип обличчя поступово еволюціонував, ставав усе монументальнішим, а в характер до болю та жорсткості додалися міць і статика.

Зображував художник також і курдські типажі, однак в них домінують швидше туга, прихований сум, часом – колючість погляду, аніж виклик та кинутий усьому світу супротив суто вірменських образів. Картони «Курдянка в національному костюмі» (іл., катал. номер 12/с. 242) та «Курдянка в зеленій спідниці» (іл., катал. номер 24/с. 240) спокійніші за ритмікою та більш нейтральні за колористичним вирішенням твори, в яких дійсно більше уваги приділено штудіюванню національного вбрання.

Іноді Гегамян, якого завжди вважали блискучим рисувальником, міг «успіймати» характер, передати всю сутність національного колориту, завдяки одній лише ритміці, або ж навіть вдалим характерним колористичним вирішенням. Підтвердження цього можна побачити, наприклад, у картоні «Іспанка» (іл., катал. номер 14/с. 241), де художник майстерно передав гордість іспанських жінок завдяки одній тільки позі. Постаць стоїть, підвівши голівку з червоною трояндою у чорному волоссі, «руки в боки», демонструючи виклик. У цій гордовитій, навіть трохи зверхній красі – весь колорит драматичної Іспанії.

Завдяки колористичному вирішенню, орнаментальним контрастам і домінуючим чорним плямам Гегамян передає колорит африканок. Ці риси спостерігаються в картоні «Африканка в жовтому» (іл., катал. номер 338/с. 241), а також в роботі, що стала знаменитою завдяки високій вартості під час продажу її на аукціоні вже через багато років по смерті автора, в 2011 році, – «Африканка» (1980-ті рр., картон, олія). Ця робота, дуже красива колористично, вона побудована на контрастах яскраво-жовтого тла та ебенового тіла жінки. Іноді її називають одним з кращих етнічних образів майстра, хоча, мабуть, це все ж є деяким перебільшенням – адже у Гегамяна багато національних типажів, більшість із яких не поступаються «Африканці» рівнем виконання.

Немало В. Гегамян звертався і до російських мотивів. У цій серії образів переважає казковість, фольклорність характерів. Ці картони часто

нагадують театральні декорації, споглядаючи які, неможливо не згадати образи О. Головіна чи М. Ларіонова, які робилися для балетних дягілевських сезонів у Парижі на початку ХХ ст. Вони дуже характерні за типажом та вбранням, часто поєднуються з елементами не менш типової, своєрідної архітектури. Характерно, що часто це не тільки поодинокі образи, як бувало в інших випадках етнічного штудіювання, а й багатофігурні композиції, що демонструють знання особливостей національного вбрання різних епох, і гостре, безпомилкове відчуття специфіки національного образу – тут і важкувата малявінська міць: «Російська баба» (іл., катал. номер 178/с. 241); і монументальна розкіш: «Росія» (іл., катал. номер 148/с. 247); і багатство орнаментального яскравого розмаїття: «Російські мотиви» (іл., катал. номер 172/с. 247).

Цікаво відмітити, що в російських образах митця є кілька варіантів «Оглядин», в яких, не дивлячись на сюжетну паралель з вірменським полотном «Весілля без кохання», міститься абсолютно інший характер як загального емоційного стану, так і трактування образів. В «Оглядинах I» (іл., катал. номер 176/с. 208) та «Російському святі» (іл., катал. номер 181/с. 209) відчувається широта, розмах, гучність, тоді як вірменські картони просякнуті болем і трагізмом.

Надзвичайно цікавими для дослідження композиторських умінь художника і для доведення його високого професіоналізму як майстра ритму, є картони «Бояри I» та «Бояри II» (іл., катал. номер 99/с. 210, катал. номер 42/с. 209 відповідно). Особливо картон «Бояри II», – мабуть, кращий доказ того, що справжній митець здатен показати етнічний характер, національний колорит навіть без деталізації вбрання, без якоїсь особливої колористичної схеми, використаної тільки в даному разі, а ритмічно, кількома лініями задавши певний ритм, і кількома об'ємами узагальнено позначити деталі вбрання. В картоні «Бояри II» Гегамян фактично створив геометризovanу композицію, намітивши специфічні впізнавані високі шапки бояр, безпомилково вгадавши їх пропорції та форму та задавши точний характер плямам боярських шуб, що створює загальну приземкуватість, важкуватість, міць.

Такі ж риси помітні в картоні «Цар» (іл., катал. номер 147/с. 210), у якому основною рисою стала деяка дзвоноподібна статика. Вона надзвичайно контрастує, наприклад, з тонкістю і химерністю холодного за гамою картону «Схід» (іл., катал. номер 156/с. 246).

Поруч з вірменськими образами найбагатшими стали українські, переважно – карпатські. До національних образів України, в якій прожив півжиття, Гегамян звертається часто. Ряд українських типажів з'явився в його творчому багажі раніше за інші – вже з 1960-х років. Характерні композиційні схеми, які згодом художник не раз використовуватиме і в інших штудіях, були вперше апробовані саме на гуцульських образах. Передусім, той самий мотив «предстояння», коли митець подає постать із піднятими догори руками. Статику Орант він застосовує в 60-ті роки ХХ ст. в українському циклі картонів: «Гуцулка з піднятими руками» (іл., катал. номер 2/с. 238), «Гуцулка в червоному фартусі» (іл., катал. номер 25/с. 238), «Руда гуцулка з блакитними очима та двома чашами» (іл., катал. номер 26/с. 238), «Гуцулка з чашею» (іл., катал. номер 5/с. 238).

Споглядаючи ці картони, не можна не помітити впливи авангарду, мистецтва бойчуківців, присмаку творчості Олександри Екстер. Їм притаманна орнаменталізація, суворий геометризм, але світла, легка палітра, як у картоні з гуцулкою, що тримає в руці чашу. Ті ж риси спостерігаються в творах «Гуцулка на тлі синіх гір» (іл., катал. номер 49/с. 239), цікавій роботі «Гуцули» (іл., катал. номер 67/с. 240).

У роботі «Руда гуцулка з блакитними очима та двома чашами» (іл., катал. номер 26/с. 238) також простежується вплив давньогрецького мистецтва, зокрема образів, що зустрічаються у культурі крито-мінойської цивілізації. Роведені руки з чашами, великі магнетичні очі, статичність, глибинні спокій та велич, внутрішня відстороненість образу сягають корінням давніх часів та стають відлунням вотивних статуєток богинь зі зміями.

Варто співставити дві групи картонів на українську тематику, які докорінно відрізняються одна від одної як манерою виконання, так і колористично, бо друга група є досить важкою за палітрою, не такою світлоносною, як вищезгадані картони. Йдеться про твори «Українка» (іл., катал.

номер 316/с. 239) та «Портрет гуцула» (іл., катал. номер 47/с. 239). Вони були написані наприкінці 60-х років ХХ ст., але в іншій техніці, не на картоні, а на полотні, без використання темпері, яка тяжіє до узагальнення та площинності, особливої декоративності. Обидва твори є академічними, завершеними, реалістичними, тут майже не залишається місця театральній декоративності, образи менш площинні, хоча монументальність все ж наявна завдяки мозаїчності письма, дещо врубелівського духу, до якого не раз звертався Валерій Гегамян. Ця характеристика наближає полотна до монументальних настінних панно. Та головна відмінність цих творів – їх досить важка, темна, навіть дещо землиста колористика. До того ж, у цих двох роботах, як і у творах «Гуцули» та «Гуцулка на тлі синіх гір» декоративність вирішення тла замінена на наявність пейзажних вкраплень. Ця особливість віддаляє твори від знаковості та умовності.

Звернення до етнічних образів, ретельне дослідження, майже препарування, національних характерів – завдання, яке ставив перед собою Валерій Гегамян впродовж усього творчого життя. Він передавав національний колорит кольором, ритмікою, формою, постійно вивчаючи вбрання, типові особливості облич, розташовуючи образ у характерному середовищі – чи то архітектурному тлі, чи фрагментах пейзажу. Щоразу він був здатен зафіксувати найхарактерніше, неповторне саме для обраного образу, зробивши його впізнаваним, гострим та унікальним. Але кожний з корпусів етнічних образів художника, хай то вірменські, чи українські, чи російські мотиви, вартий достеменнішого дослідження та розширеного аналізу, бо до сьогодні ця тема може вважатися однією з лакун вітчизняного мистецтвознавства.

Загалом можна відзначити, що тематика робіт художника, а саме, звернення до національних характерів, не є ключовою для творчості одеських нонконформістів. Притаманна Валерію Гегамяну типізація та узагальненість образів зовсім далека від вкрай індивідуалізованого радянського протестного мистецтва. Адже особистий художній протест дозволяв митцям-нонконформістам продемонструвати гостроту конфлікту «особистість – соціум». В творчості художників такого напрямку будь-що типі-

зоване та узагальнене подавалося як характеристика формального офіційного мистецтва і одразу маркувалося застарілим та художньо-невизначним.

Найвищий професійний рівень виконання одразу відрізняє твори Валерія Гегамяна від яскравих, втім, не завжди художньо досконалих творів представників неофіційного мистецтва II половини XX ст. Одні з головних рис нонконформізму – актуальність, чітка прив'язка до конкретного часо-просторового та історико-культурного контексту і, найголовніше, залежність від цього контексту – цілком обходять Гегамяна. Його творчість, насамперед, про універсальний гуманістичний абсолютизм, а не реакцію на минуле.

РОЗДІЛ 3. ДОЛЯ ІДЕЙ ТА ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ В. ГЕГАМЯНА

3.1. Твори художника в реставраційній практиці.

Сьогодні творчий спадок Валерія Гегамяна експонується в кращих музеях, на найближчі кілька років заплановані персональні та колективні виставки в Україні та за кордоном. Роботи майстра мандрують світом, з'являючись на аукціонах, в приватних колекціях, державних культурних інституціях [28, 30, 45]. Все це стало можливим не лише завдяки серйозній дослідній та популяризаторській роботі, що провадилася в останні роки, але й завдяки комплексним відновлювальним та стабілізаційним заходам, спеціально розробленим під цей проект.

Перше знайомство широкого кола глядачів з живописними та графічними роботами Валерія Гегамяна відбулося в 2001 році, під час першої ретроспективної виставки майстра в Одесі [38]. Тоді в виставкових площах Одеського педінституту експонувалися великі тематичні картини майстра. Серед них вперше були показані «Хачкар» (іл., катал. номер 317/с. 230), «Весілля без любові» (іл., катал. номер 318/с. 222), цикл «Балет» (іл., катал. номер катал. номер 29/с. 170, катал. номер 30/с. 170, катал. номер 315/с. 170).

На жаль, у зв'язку з особливостями зберігання, більшість робіт були представлені в незадовільному стані. Багато років полотна та картони знаходилися в згорнутому вигляді в умовах, далеких від норм музейного зберігання. На першій посмертній виставці картини так і експонувалися: без підрамників, без чищення, без консервації (дод. 19). Та, не зважаючи на це, вони справили фурор в художньому житті Одеси.

В наступні роки роботи знову піддалися перепадам вологісно-температурного та світлового режимів, відсутності натягу, дії побутового пилу та інших небезпечних чинників. В результаті вони отримали деформації та деструкції, яких важко позбутися. В 2015 році почалися активні підготовчі роботи по врятуванню художнього спадку Валерія Гегамяна.

На той момент переважна більшість робіт знаходилася в Одесі. Враховуючи складність майбутніх атрибуційних і відновлювальних заходів,

картини були перевезені до Києва. Команда експертів та реставраторів, сформована для цих цілей, побачила перед собою лише рурки, загорнені в поліетиленову плівку. Всі роботи (на полотні, картоні та папері) були згорнені, жодна не була натягнена на підрамник. Деякі твори знаходилися в такому стані десятиліттями.

Ретельний аналіз стану картин, систематизація даних, визначення пріоритетності завдань дозволили скласти план реставраційних робіт. Але реставратори зіткнулися з рядом проблем. Перш за все, виявилось, що в країні немає досвіду відновлення робіт на картоні настільки великого формату (часом площа картин перевищує 15 м²). Більше того, немає ні приміщення, ні обладнання для таких цілей. В результаті було прийняте рішення про створення реставраційної майстерні з необхідними умовами спеціально під поставлені задачі.

Приміщення площею більше 400 м² було оснащене системою професійного освітлення, обладнання розроблялося з урахуванням масштабів творів та умов комфортної роботи з ними. Реставраційні столи-трансформери дозволили працювати одночасно над кількома творами; використання пневмообладнання дало можливість дбайливо очищати і фіксувати фрагменти картин (дод. 20).

Загальна послідовність робіт включала наступні етапи:

- вимірювання фізичних розмірів творів і фотофіксація;
- візуальний огляд та аналіз стану творів;
- огляд в косопадаючому світлі, ультрафіолетовому та інфрачервоному спектрах;
- дослідження за допомогою цифрової мікроскопії;
- макро-фотофіксація ділянок, що вимагали додаткових досліджень;
- хімічний аналіз проб основ, ґрунтів та фарбового шару;
- визначення реставраційних методів для кожного конкретного твору;
- очищення та дезінфекція;
- видалення деформацій;
- оборотне відновлення ділянок, які піддалися деструкції;
- укріплення творів спеціальними речовинами та за допомогою дублюючих крайок;

- натягування творів на підрамники;
- нанесення захисних засобів;
- консервація творів.

В загальному підготовчі, дослідницькі та реставраційні роботи продовжувалися майже три роки. Над відновленням живопису та графіки Валерія Гегамяна працювала бригада реставраторів під керівництвом реставраторів вищої категорії з Національного науково-дослідного реставраційного центру України. При розробці методів та етапності відновлювальних заходів використовувалися, в тому числі, напрацювання в цій сфері вчених з реставраційних майстерень Третьяковської галереї. Успішна апробація розроблених методик дозволяє використовувати їх в подальшому для збереження спадку інших художників.

Крім мистецтвознавчої та реставраторської груп, над проектом працювала команда професійних майстрів-столярів. Перед ними було поставлене завдання виготовити величезну кількість великоформатних підрамників, досить жорстких для того, щоб надійно зафіксувати та безпечно транспортувати твори, і в то же час, достатньо легких та рухливих для того, щоб картини не деформувалися при перепадах рівнів вологи та температури. Конструкція таких підрамників була розроблена експериментальним методом за кресленнями та під керівництвом реставраторів. Для цих цілей майстри використали близько 30 м³ якісного дерева. На фінальній стадії консервації переважна більшість картин оформлялася в багет, який також був виготовлений винятково для спадщини Валерія Гегамяна. Графічні твори для запобігання шкідливим впливам оточуючого середовища оформлені під скло з дотриманням всіх музейних вимог (дод. 21) .

Під час реставраційних робіт використовувалися лише зворотні методи відновлення первинного вигляду картин. І найголовніше, ніякого втручання в первинний задум автора здійснено не було. Якщо з якихось причин втрата фрагменту виявлялася незворотною, то реставратори не намагалися відтворити цей фрагмент згідно з власними «думками», «відчуттями» чи «баченнями». Реставраційна група працювала згідно з положеннями «Ве-

неціанської хартії» (1964 р.), в якій сказано, що «де починається гіпотеза, там закінчується реставрація» [29].

Більша частина результатів підготовчих досліджень була використана також при атрибуції творів Валерія Гегамяна. Окрім цього, сьогодні вони відіграють надважливу роль в експертизі автентичності художніх об'єктів, які приписують майстру.

3.2. Проблематика атрибуції та експертизи художніх робіт майстра.

Атрибуція – початковий та складний етап будь-якої дослідницької роботи з твором образотворчого мистецтва. Часто роботи від самого початку (ненавмисно чи навмисно) помилково атрибутовані, але при сучасних технічних можливостях аналізу переатрибуція явище розповсюджене. Процес переатрибуції предметів мистецтва безперервно йде у всьому світі: від приватних колекцій до музеїв світового рівня, і найчастіше в бік зниження цінності об'єкта дослідження. Інше питання, що майже завжди власник твору мистецтва не зацікавлений в його переатрибуції, оскільки високий ризик зниження його нематеріальної цінності та, безсумнівно, ринкової вартості.

Традиційно, щоб атрибутувати предмети мистецтва чи предмети колекціонування, необхідно провести комплекс експертних дій. Експертиза ведеться паралельно в трьох напрямках: техніко-технологічні дослідження об'єкту, історико-стилістичні дослідження та дослідження провенансу, тобто історії побутування об'єкту. Безумовно, всі етапи дослідження ведуться винятково науковими методами. Іншими словами, при формулюванні висновків вся інформація, яка слугувала аргументами, мусить бути фактологічно підтверджена. Результати техніко-технологічних досліджень повинні мати об'єктивне документальне втілення і проводитися таким чином, щоб була можливість в разі необхідності повторити їх.

Дослідження сімейного зібрання робіт Валерія Гегамяна не стало винятком. Вивчення йшло трьома векторами: робота з першоджерелами (пошук, розшифрування, аналіз документів), робота з матеріалами та тех-

ніками творів майстра, стилістичний та порівняльний мистецтвознавчий аналіз його спадщини.

Атрибуція художніх робіт Валерія Гегамяна з сімейного зібрання мала свої складнощі. Перш за все, це відсутність документально підтвердженої інформації про художника, на яку можна було б опиратися безумовно. Ім'я Валерія Гегамяна, його життя та творчість виявилися не просто маловивченими, а овіяні такою кількістю міфів та легенд, що на початковому етапі збору інформації дослідницька група кілька разів йшла помилковим шляхом, приймаючи за істину непідтверджену інформацію, яка звучала з авторитетних джерел. Наприклад, про його причетність до одеського нон-конформізму [21, 27, 37]. Або інформація про те, що увесь свій художній спадок він заповідав Вірменії. При детальному розслідуванні виявилось, що й перше, й друге не більше, ніж красиві актуальні легенди.

Безсумнівним був факт, що досліджуване зібрання належить пензлю Валерія Гегамяна. Але, тим не менш, беручи до уваги кількість робіт, а також те, що художник не ставив автографи, все життя викладав художні дисципліни, тобто постійно знаходився в середовищі художників, та мав сина художника, дослідницька група скрупульозно аналізувала кожен рисунок та кожен малюнок. Адже все одно залишалася, нехай невелика, але ймовірність, що в зібранні зберігаються роботи друзів, учнів або сина, виконані в манері майстра. Дійсно, після проведення порівняльного стилістичного аналізу, виявилось, що серед робіт Валерія Гегамяна є твори не його руки, хоча матеріалознавча експертиза підтвердила тотожність з безсумнівно авторськими роботами. Ними виявилися два рисунки людської фігури на картоні (ймовірніше за все, це роботи студентів) та одна живописна темперна робота, стилізована «під Гегамяна» (висока ймовірність, що це картина сина художника – рідкісний випадок, оскільки Алик Гегамян яскраво індивідуальний).

Головним завданням техніко-технологічних та матеріалознавчих досліджень картин безперечного авторства була розробка на їх основі плану реставраційних робіт. І лише в другу чергу – формування еталонної бази матеріалів, які використовував художник, а також бази трасологічних

даних. Всі матеріальні носії інформації (проби основ, ґрунтів, фарбового шару; фотодокументи макродосліджень) були піддані консервації та були систематизовані хронологічно і технологічно (дод. 22). Таким чином, був сформований вичерпний каталог, до якого можна звертатися в майбутньому для проведення порівняльного аналізу.

Робота з документами з особистого архіву художника дозволила підтвердити чи спростувати назви робіт, які нині використовуються в середовищі мистецтвознавців. Наприклад, фігуруючі в літературі назви великих символічних картин «Криваве весілля» та «Апокаліпсис» творцем були названі значно м'якше, і разом більш ємко – «Весілля без кохання» та «Хачкар». Картинам балетного циклу, які отримали свої найменування в нульові шляхом асоціативної творчості, також були повернені авторські назви.

Навчально-методичні записи художника вперше відкрили його метод викладання, а спілкування з учнями дозволило практично реконструювати цей метод (дод. 23). Завдячуючи великій кількості графічних студій (вугіллям, олівцем, змішаних) можна чітко прослідкувати закономірності формотворення та композиційних побудов Валерія Гегамяна, а на основі цих даних робити проміжні висновки про авторство. Гегамян був чудовим рисувальником, він відмінно прораховував та вибудовував будь-яку композицію. В цьому він вирізнявся мисленням архітектора.

Одним з найцінніших першоджерел є щоденник художника, раніше ніким з професіоналів не вивчений та навіть не прочитаний, оскільки вівся вірменською мовою. Він містить невелику кількість біографічної інформації, яка задавала напрямки подальшого пошуку в державних архівах, а також масив даних про формування художньої мови Валерія Гегамяна (дод. 24).

Звертання до Державного архіву Вірменії – важливий етап дослідницької роботи. Саме там були отримані достовірні факти, що стосуються походження та сім'ї майстра (дод. 25). Ці дані дозволили визначити багато «особливостей» особистості та поведінки Валерія Гегамяна, а разом з особистими записами дозволили намалювати його психологічний портрет.

Інтерв'ю з родичами, учнями, сусідами в Одесі, Єревані та Гарні дали ще більше фактологічної інформації про біографію художника,

історію та обставини створення багатьох робіт. Наприклад, на чудових олійних портретах «Старий Аїк» та «Літня вірменка» (іл., катал. номер 55/с. 163, катал. номер 52/с. 162 відповідно), жителі Гарні впізнали конкретних людей – найближчих сусідів Тер-Меліксиціанів. Старого Аїка досі пам'ятають через його богатырську статуру, а Устянну, саме так звали зображену Гегамяном на фоні хачкара жінку, через її життєву трагедію: вона втратила чоловіка та всіх синів під час Другої світової війни. Більше того, знайшлися свідки обставин створення цих робіт, таким чином, вдалося максимально звузити хронологію.

До речі, там же, на батьківщині майстра були отримані свідоцтва того, що художник неодноразово приїздив до Вірменії та працював там з натури. Власне нічим іншим, окрім живопису, він в Гарні й не займався. Експедиції в околиці цього селища, що дихає історією, дозволили впевнено атрибутувати велику кількість пейзажів (іл., катал. номер 96/с. 187, катал. номер 281/с. 187, катал. номер 313/с. 185, катал. номер 383/с. 186, катал. номер 384/с. 186, катал. номер 402/с. 186).

Послідовний порівняльний аналіз спадщини художника дав можливість, нарешті, вперше систематизувати його роботи жанрово, тематично та технологічно. Первинно виділено було дві групи згідно з технологією виготовлення: графічна та живописна. Подальша диференціація призвела до формування окремих циклів робіт. Валерій Гегамян вирізнявся дивовижною працездатністю та перфекціонізмом, він багаторазово пропрацьовував образи й композиції. В зв'язку з цим первинний умовний поділ за принципом технології зазнав змін в бік сюжетно-тематичної класифікації. Наприклад, великий цикл «Балет» містить як рисунки олівцем чи вугіллям, так і олійний/темперний живопис на картонах/полотнах. Так само, «Осміяння», «Повстання» та інші цикли містять роботи, виконані різними матеріалами в різних техніках.

Під час тривалого процесу систематизації для більш раціонального використання часових ресурсів було надруковано декілька робочих каталогів з репродукціями творів майстра. З кожним новим витком дослідження каталог доводилося передруковувати, вносячи нову та піддаючи правкам помилкову інформацію (дод. 26).

В цілому, за результатами досліджень атрибутовані практично всі роботи з сімейного зібрання. В результаті проведених експертних дій вдалося виробити та випробувати специфічну методологію, яку в подальшому можна успішно використовувати для атрибуції й експертизи творів не з сімейного зібрання. Так, до автора монографії за експертним висновком щодо робіт ймовірно Валерія Гегамяна вже зверталися дилери, а також представники відомого українського аукціонного дому. В одному з випадків робота виявилася не автентичною, і це далеко не перший зафіксований прецедент. В вільному обігу часом з'являються твори, що нагадують твори Валерія Гегамяна, більше того, з ідентифікацією у вигляді різного роду підписів, не дивлячись на те, що художник ніколи не підписував власні роботи. Намагаючись підвищити вартість твору мистецтва, продавці та дилери роблять спроби нанесення автографа на площину роботи. Трапляються як рукописні, так і друковані «підписи автора».

В зв'язку з активно зростаючим інтересом ринку до спадщини Валерія Гегамяна, існуючі в обігу твори не з сімейного зібрання та які не мають документально підтвердженого провенансу, вимагають професійного багаторівневого дослідження та порівняння з еталонною базою робіт художника. Для захисту автентичних картин (які відповідають еталонам авторських матеріалів та художньо-стилістичних рішень, а також які мають легальний задокументований провенанс) Валерія Гегамяна була розроблена та впроваджена спеціальна система ідентифікації.

3.3. Фонд ім. Валерія Гегамяна – реалізація спадкоємності ідей художника.

Після відходу Валерія Гегамяна та першої посмертної виставки, спадщина художника знаходилася в подвійному становищі. З одного боку, вона частково була оприлюднена [5, 6], стали з'являтися перші дослідження [2], виник інтерес до робіт майстра в середовищі колекціонерів [8, 19, 20], а отже, дилерів [7, 31]. З іншого боку, картини художника відчайдушно потребували консервації, але продовжували зберігатися в плачевних для

творів мистецтва умовах. До того ж ніхто, навіть люди, що займалися первинним дослідженням картин, поняття не мали про масштаби спадщини метра. Склалася ситуація, в якій, нарешті, публічно виникло явище «Валерій Гегамян», але, швидше, як стихійний міф.

Період з 2000 по 2015 рік, коли творами майстра займався Алик Гегамян, ще чекає дослідження. На даний момент ведеться робота з записами сина художника, проводиться порівняльний аналіз з записами самого Валерія Арутюновича для того, щоб визначити подальшу долю деяких картин. Декілька останніх років життя Алик Гегамян через хворобу знаходився в складних життєвих обставинах, і можливість скористатися цим стала надто привабливою для кількох недобросовісних учасників ринку творів мистецтва.

З 2015 року почався новий етап вивчення творчої спадщини Валерія Гегамяна. Масштаб особистості, обсяг створеного ним культурного пласту, якість творів вимагали комплексного підходу. Онук художника – Максиміліан Гегамян – ініціював створення Фонду ім. Валерія Гегамяна, громадської організації, яка займалася б абсолютно всіма питаннями, пов'язаними з художньою та педагогічною діяльністю його великого діда.

Нині представниками Фонду ведеться активна науково-дослідницька, реставраційна, експертна, освітня та популяризаторська робота. Зокрема в рамках освітньої та популяризаторської діяльності був створений офіційний сайт Валерія Гегамяна – <https://valeriygeghamyan.com>. Він задуманий як майданчик, на якому буде розміщуватися перевірена інформація про художника та аналітика його творчості. Також заснована Премія ім. Валерія Гегамяна – щорічне заохочення представників візуальних мистецтв, які своїм життям та творчістю демонструють безкорисливе та самовіддане служіння мистецтву (дод. 27). Першим лауреатом Премії стала Світлана Нечай-Сорока. В 2018 році Премія ім. Валерія Гегамяна трансформувалася в міжнародну нагороду в рамках Міжнародного конкурсу «Кращий Художник/The Best Artist» [4]. В 2018 році Премія була присуджена Антону Ковачу та урочисто вручена художнику Президентом Фонду ім. Валерія Гегамяна Максиміліаном Гегамяном (дод. 28).

За двадцять років роботи на художньо-графічному факультеті Одеського педінституту майстер виховав багато відомих учнів. Серед них Валентин Захарченко, Євген Рахманін, Василь Рябченко, Олександр Ройтбурд, Віктор Волков, Сергій Ликов, Олег Недошитко, Іван Дімов, Леонід Войцехов, Віталій Оніщенко, Оксана та Анатолій Фурлет, Юрій Горбачов, Віктор Покиданець, Григорій Султан та багато інших успішних художників. Частина його учнів, наприклад, Валентин Захарченко, подружжя Фурлет, також займаються педагогічною діяльністю, використовуючи методичні напрацювання свого вчителя.

Манера та світоглядні принципи Валерія Гегамяна продовжують жити в творчих біографіях учнів художника, а це значить безперервність спадкоємності. В даному випадку процес має навіть більш широкий розмах, аніж просто індивідуальна спадкоємність художньої традиції: наприклад, О. Ройтбурд, який нині став директором Одеського художнього музею, отримав можливість офіційного впливу на культурну політику країни, а значить – формування значної частини українського арт-поля.

Саме тому однією з основних функцій Фонду його засновники вважають підтримку та виховання нового покоління якісних українських художників. Виявлення, заохочення, будь-яка підтримка талановитих дітей та підлітків в отриманні спеціальної освіти – пріоритет діяльності Фонду. Спадкоємність не повинна бути втрачена. Школа Валерія Гегамяна не зникне з відходом у вічність її засновника.

ВИСНОВКИ

Яскрава творча людина, покидаючи цей світ, залишає в ньому свою легенду. Ким був, як жив, що і чому створив?.. Якщо відповіді на подібні питання художник сам чи опосередковано через шанувальників не артикулював при житті, а просто геніально творив, як, наприклад, Валерій Гегамян, то після смерті навколо його імені починається, як правило, вільна міфотворчість.

Саме тому одним з головних завдань даної роботи було перемістити особистість та художню спадщину Валерія Гегамяна з області билин в область мистецтвознавчої науки.

Методологія дослідження була вироблена експериментальним шляхом в процесі знайомства з вихідними матеріалами. Робота велася паралельно в кількох векторах: інформаційному, матеріалознавчому, аналітичному, прикладному.

В ході дослідження було ретельно вивчене інформаційне поле, пов'язане з іменем художника. Вся фактологічна інформація послідовно перевірялася і або документально підтвердилася, або була так само документально спростована. Існуюча обмежена аналітика творчості Валерія Гегамяна була прийнята до уваги та порівнювалася з власними задокументованими висловлюваннями художника про творчий процес. Першоджерелом, на який опирається у своїх висновках автор, став раніше не оприлюднений особистий щоденник художника. Зараз цей важливий документ введений в науковий обіг та відкритий для вивчення усіма бажаючими – був виданий репринт з перекладом на російську мову (2018 р.), а також ведеться робота з видання україно- та англomовного варіантів.

Важливою частиною дослідження стало вивчення архівних документів та свідчень сучасників. Виявлені дані дозволили відновити етапи життєвої біографії Валерія Гегамяна, хоча, варто визнати, що деякі моменти поки залишаються невиясненими та потребують додаткових досліджень. Зокрема, мова про московський, біробіджанський та махачкалінський пе-

ріоди. Додаткові дані можуть зберігатися в архівах цих міст і подальша науково-дослідна робота Фонду ім. Валерія Гегамяна буде проводитися в цих архівах.

В зв'язку з великим масивом недостовірної інформації про художника, яка транслюється навіть з авторитетних джерел, автором в процесі дослідження було здійснено декілька помилок. Наприклад, в кількох більш ранніх публікаціях була подана інформація про батька майстра (нібито він був актором-коміком в Єревані) [17, 44], про приналежність Валерія Гегамяна до середовища одеських нонконформістів [13, 14, 15], про Мартироса Сар'яна, як про єдиного вчителя художника [13, 14], навіть про те, що всю свою художню спадщину він заповідав Вірменії [13]. Всі ці дані були послідовно спростовані.

Важливий момент у творчій біографії будь-якого творця – це впливи на формування його художньої мови великих попередників. Завдяки порівняльному аналізу щоденника та збережених студентських і більш пізніх робіт за мотивами творів відомих художників зроблено висновок про джерела формування індивідуальної манери Валерія Гегамяна. Сформований список світових художників, яких він найбільше поважав і вплив котрих на його творчість безсумнівний. Серед них особливо можна виділити Поля Гогена, Михайла Врубеля, Валентина Серова, Мартироса Сар'яна. Неминуций інтерес та захват художник відчував від найдавнішого мистецтва Єгипту та Азії, вірменського Середньовіччя та Еллінізму. Художні відкриття цих епох знайшли своє відображення в багатьох роботах Валерія Гегамяна.

Основною діяльністю Валерія Гегамяна, яка приносила дохід, було викладання. В особистому архіві художника збереглося чимало методичних розробок. Була проведена первинна систематизація цих матеріалів та сформульовані основні положення методик викладання художніх дисциплін, котрі створив майстер. Подальші дослідження його методів викладання варто проводити спеціалістам-педагогам із застосуванням відповідного інструментарію.

Паралельно з пошуком та аналізом інформації про художника йшла робота над дослідженням безпосередньо матеріального спадку Валерія

Гегамяна. Були систематизовані та глибоко вивчені твори з сімейного зібрання та деяких приватних колекцій. Матеріалознавчі (основи, ґрунти, інструменти графіки й живопису) та трасологічні (сліди інструментів та технологій виготовлення) дослідження дали великий обсяг нових даних, які стали підґрунтям еталонної бази, на яку можна впевнено орієнтуватися при проведенні подальших експертних дій щодо робіт, які приписують авторству Валерія Гегамяна.

Кропітка реставраційна робота, яка велася в період з 2015 по 2018 рік, дозволила не лише стабілізувати стан графіки та живопису Валерія Гегамяна, але й розробити методіку реставрації великоформатних картин, виконаних на картоні та папері. Вперше в країні була проведена комплексна реставрація настільки великих творів на картонних і паперових основах. Можливо, цей досвід стане корисним для відновлення стану картин інших художників.

Був зроблений особливий акцент на практичних проблемах, які виникають серед колекціонерів, дилерів та інших учасників ринку творів мистецтва в зв'язку з недостатністю або навмисним спотворенням даних про художника і його творчість. Наприклад, спростована автентичність «авторських» підписів та знаків на творах, що знаходяться у вільному обігу. Це не спростовує автентичності самих робіт (для відповідних висновків необхідно провести комплексну експертизу), але викликає сумніви в сумлінності угод. Коли на такому специфічному ринку, як ринок творів мистецтва, продавці чи посередники не бояться репутаційних втрат, це, перш за все, говорить про їх непрофесійність. В зв'язку з гострою необхідністю захисту автентичних робіт Валерія Гегамяна була розроблена та впроваджена система їх ідентифікації.

На сьогодні спадщина Валерія Гегамяна складається з сімейного зібрання (найбільша кількість картин), а також з творів, які знаходяться в музеях та приватних колекціях. Нащадки художника ініціювали створення Фонду ім. Валерія Гегамяна – громадської інституції, яка займається популяризаторською, науково-дослідною діяльністю та, в пам'ять про художника-вчителя, підтримкою нового покоління художників.

В результаті трирічної роботи з вивчення художнього та інтелектуального спадку Валерія Гегамяна вдалося розвіяти множинні фантазії про нього та спробувати показати, ким насправді була ця людина і що вона зробила в мистецтві. Валерій Гегамян – загадковий та неоднозначний образ сучасного мистецтва. Наївно вважати, що це дослідження стало вичерпним і охоплює всі аспекти його життєвої та творчої біографії. Попереду ще багато рутинної роботи з уточнення окремих фактів, і, головного, чого потребує сучасне мистецтвознавство – глибокої мистецтвознавчої аналітики.

*Київ – Одеса – Єреван
2019 р.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бродавко Р. Молитесь в храмах ваших душ. *Одесский вестник*. 2001. 5 сент.
2. Булгакова В. Апокалипсис Валерия Гегамяна. URL: <http://archive.li/aIAJj> (дата обращения: 11.08.2018).
3. Виленский В. А титан жил рядом с нами. *Одесские известия*. 2001. 1 дек.
4. Виставка живопису Валерія Гегамяна : Міжнар. мист. пленер «Кращий художник : THE BEST ARTIST» презентує Премію ім. Валерія Гегамяна : каталог / Мін. культури України, Нац. музей «Київська картинна галерея». Київ, 2018. 18 с.
5. Выставка Валерия Гегамяна : Одесса, 23 февр. – 9 марта 2013 г. URL: https://od.vgorode.ua/event/vystavky/241027-vystavka-valeryia-hehamiana#a_where (дата обращения: 11.07.2018).
6. Выставка художника Гегамяна / Всемирный клуб одесситов. URL: <https://www.odessitclub.org/index.php/novosti-i-publikatsii/1159-vystavka-khudozhnika-gegamyana> (дата обращения: 02.07.2018).
7. Гегамян Валерий Арутюнович / Аукционный дом «Корнерс». URL: <http://korners.kiev.ua/painter/11878/> (дата обращения: 16.08.2018).
8. Гегамян Валерий Арутюнович / Коллекция картин семьи Костиных ; Галерея «Художники Одессы «Ника» : графика, живопись, скульптура. URL: <http://www.gallerynika.com/artists/gegamyan-valerij/> (дата обращения 21.10.2018).
9. Гегамян В. А. Дневник : 1944 – ... : пер. с арм. Н. Ю. Арутюнян / сост. А. Н. Жадейко, ред. Е. Г. Кравченко. Киев, 2018. IX, 148, X–XII с.
10. Гегамян, Тер-Мелик Сициан : современное искусство Армении : живопись, скульптура, графика : альб. репрод. / вступ. ст. Л. Сауленко. Одесса, 2007.

11. Гудима М. Гегамян, учень Сар'яна. *Дзеркало тижня*. 2001. 19 жовт. – 26 жовт.
12. Гудыма М. Гегамян Валерий Арутюнович (1925–2000). *Они оставили след в истории Одессы* : биограф. справ. URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=309> (дата обращения: 11.08.2018).
13. Жадейко А. Н. Балетные мотивы в творчестве художника Валерия Гегамяна 1970-х годов. *American Scientific Journal*. 2018. Vol. 41. № (23). С. 7–11.
14. Жадейко А. Н. Преемственность и наследование в творческом пути Валерия Гегамяна. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* : мат. III Міжнар. наук.-пр. конф., (м. Чернівці, 25–26 трав. 2018 р.). Херсон : Молодий вчений, 2018. С. 14–16.
15. Жадейко А. Н. Трагизм как «красная нить» творчества Валерия Гегамяна. *Austria-science*. 2018. № 15. С. 4–7.
16. Жадейко О. М. Монументальність і цілісна єдність композиції Валерія Гегамяна : дипл. роб. на здоб. освітн. ступ. «Магістр» : спец. 023 – образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація / НАККІМ, Ін-т практик. культурол. та арт-менеджм., Каф. мистецтвозн. експерт. Київ, 2018. 96 с.
17. Жадейко О. Особистість Валерія Гегамяна в одеському художньому середовищі. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 141–149.
18. Захарченко В. Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик II : Валентин Захарченко о Валерии Гегамяне / матер. подг. А. Литман. URL: <http://hudcombinat.com/2016/07/27/%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D1%86%D0%B5%D0%BB%D1%8C/> (дата обращения: 14.07.2018).
19. Кадишев Б. Коллекционер и его коллекция : к 75-летию М. З. Кнобеля : картины В. Гегамяна в коллекции. URL: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=5194> (дата обращения: 07.08.2018).

20. Коллекция для людей : эскиз картины В. Гегамяна «Апокалипсис» в частн. коллек. Бориса и Татьяны Гриневых. URL: <http://mitec.ua/kollektsiya-dlya-lyudey/> (дата обращения: 07.07.2018).
21. Котова О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60–80-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Південноукраїнський держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – Одеса, 2008. 192 арк.
22. Кривенко М. Графическое наследие Валентина Серова. Третьяковская галерея. 2015. № 3. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2015-48/graficheskoe-nasledie-valentina-serova> (дата обращения: 21.11.2018) .
23. Кудляч В. Воспоминания об учителе. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_40/alm_40_234-239.pdf (дата обращения: 07.07.2018).
24. Кудляч В. Вспоминая об учителе: Валерий Арутюнович Гегамян. *Дерибасовская-Ришельевская* : альм. 2010. № 40. С. 234–239.
25. Кузнецова С. Размышлять, озаряться, печалиться. Юг (Одесса). 2001. 13 сентября.
26. Лыков Сергей : ученик В. Гегамяна. *Художественная Интернет-Галерея*. URL: <http://viknaodessa.od.ua/gallery/?author=60> (дата обращения: 07.08.2018).
27. Медведєва Л. (Смирна Л.) Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 1 (2). С. 104.
28. Мистецтво та прогрес : вист. карт. В. Гегамяна, В. Козюка, В. Михальчука в рамках Премії «Кращий GR-спеціаліст року» : букл. Київ, 2018. 4 с.
29. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія) : прийн. 31.05.1964 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757 (дата звернення: 03.11.2018).

30. Міжнародний культурний проект «Україна – Китай: мистецтво єднає» : вист. творів В. Гегамяна, А. Сороки, В. Козюка, Чен Вана та ін. в галереї «Центр сучасного мистецтва М 17» / Мін. культури України, Торгово-промислова палата України, Т-во «Шовковий шлях України», Громадська спілка «Товариство укр.-кит. Дружби». Київ, 2017. 18 с.
31. Панафидина Н. «Африканку» Гегамяна оцінили в \$40 тис. : осенние торги в аукционном доме «Дукат». URL: <http://dosug.enovosty.com/full/afrikanku-gegamyana-ocenili-v-40-tys> (дата обращения: 17.07.2018).
32. Паньків А. С. Принципы освоения художественной традиции в творчестве В. А. Гегамяна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 55–60.
33. Паньків Г. С. «Образна геометрія» як визначальний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна. *Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матер. II Всеукр. наук.-практ. конф. Луганськ : Луганськ–Арт, 2008. С. 80–86.
34. Ройтбурд А. О моем учителе. URL: <https://nv.ua/opinion/rojtburd/o-moem-uchitele-1316877.html> (дата обращения: 07.08.2018).
35. Рябченко В. Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик I : Василий Рябченко о Валерии Гегамяне / матер. подг. А. Литман. URL: <http://hudcombinat.com/2016/07/01/memory-by-%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D1%8F%D0%B1%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE/> (дата обращения: 17.07.2018).
36. Сауленко Л. Прозрение : живописец В. Гегамян и скульптор А. Гегамян : вступ. ст. к Альбому репродукций. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_63/alm_63-223-230.pdf (дата обращения: 11.08.2018).
37. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : моногр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс , 2017. 480 с. : іл. 24.

38. Тарасенко О. А., Паньків А. С. В. А. Гегамян. Пламень печали, любовью зажженный : живопись, графика : катал. / Южноукраинский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского ; Управл. культ. Одесской обл. гос. админ., Одесский худож. музей. Одесса : Друк : Алекс Принт, 2001. 14 с.
39. Тер-Меликсициан – Ханагян : архивная справка : 13 ноября 2018 г. / Национальный архив Армении. 3 с.
40. Федянина О. Век манифестов : зачем художники декларируют намерения. *Коммерсант Weekend*. 2017. № 19. С. 9. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3314133> (дата обращения: 05.09.2018).
41. Хачатурян Г. Армения была создана Творцом и Сарьяном / Armenian Global Community. URL: <http://armeniangc.com/2018/05/armenia-was-created-by-the-creator-and-saryan/> (дата обращения: 21.12.2018).
42. Художньо-графічний факультет Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. URL: <https://pdpu.edu.ua/pro-khudozhno-grafichnij-fakultet.html> (дата звернення: 11.07.2018).
43. Юрий Горбачев : ученик В. Гегамяна. URL: <http://www.yurigorbachev.com/documents/2013-6-3.html> (дата обращения: 07.08.2018).
44. Шахов А. (Жадейко А. Н.) «Секрет искусства – впечатление» : худ. Валерий Гегамян. *Антиквар*. 2018. № 3–4. С. 21–29.
45. TWO POINTS OF VIEW – ONE WORLD ART EXHIBITION = Два погляди – один світ : худ. вист. творів В. Гегамяна та В. Козюка : III International GR Forum 2017 : букл. Київ, 2017. 4 с.

Державний архів Вірменії

46. Агта Ованеси Ханагян : протокол допроса от 26 окт. 1927 г. // Ф. 1191. Оп. 18. Д. 997. Лл. 180–181, 181 об. Пер. с арм.
47. Выписка из акта о приведении в исполнение постановления Тройки НКВД АрмССР от 14 окт. 1937 г. // Там же. Л. 183.

48. Выписка из протокола № 19 заседания Тройки НКВД Армянской ССР от 14 окт. 1937 г. // Там же. Л. 182.
49. [Гегамян В.] Автобиография : 21 февр. 1951 г. Ереван // Ф. 1352. Оп. 1. Д. 74. Л. 11. Пер. с арм.
50. Заявление В. А. Гегамяна Секции живописи Союза художников Армянской ССР : 21 февр. 1951 г. Ереван // Там же. Л. 10. Пер. с арм. Пер. с арм.
51. Книга записей актов гражданского состояния. Журнал регистрации браков Башгарнийского участка за 1925 год села Баш Гарни // Ф. 1206. Оп. 1. Д. 42. Лл. 107, 118 об. – 119. Пер. с арм.
52. Перепись 1873 г. села Баш Гарни. Семья Тер-Меликсициан // Ф. 93. Оп. 1. Д. 177. Лл. 327–328. Пер. с арм.
53. Подымный список селения Баш Гарни Эриванской губернии Башгарнийского участка // Ф. 163. Оп. 2. Д. 1556. Лл. 25, 27. Пер. с арм.
54. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 20. Армянская ССР // Там же. Оп. 1. Д. 515. Лл. 64, 64 об. Пер. с арм.
55. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок. № 34. Армянская ССР // Там же. Лл. 53, 53 об. Пер. с арм.
56. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 10. Армянская ССР // Там же. Д. 511. Лл. 31, 31 об. Пер. с арм.
57. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 119. Армянская ССР // Там же. Д. 514. Лл. 34, 34 об. Пер. с арм.
58. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 214. Армянская ССР // Там же. Д. 515. Лл. 75, 75 об. Пер. с арм.
59. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 267. Армянская ССР // Там же. Д. 513. Лл. 122–123, 123 об. Пер. с арм.

60. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 428. Армянская ССР // Там же. Лл. 58, 58 об. Пер. с арм.
61. Сельскохозяйственная и земельная перепись за 1922 год. Подымный листок № 491. Армянская ССР // Там же. Лл. 41, 41 об. Пер. с арм.
62. Эриванская епархиальная консистория. Метрическая книга церкви Сурб Аствацацин села Баш Гарни (регистрация рождений, браков, смертей) за 1895 г. // Ф. 47. Оп. 2. Д. 442. Лл. 246, 247 об. – 248. Пер. с арм.
63. Эриванская епархиальная консистория. Метрическая книга церкви Сурб Аствацацин села Баш Гарни (регистрация рождений, браков, смертей) за 1897 г. // Там же. Лл. 274, 275 об. – 276. Пер. с арм.
64. Эриванская епархиальная консистория. Метрическая книга церкви Сурб Аствацацин села Баш Гарни (регистрация рождений, браков, смертей) за 1899 г. // Там же. Лл. 304, 307 об. – 308. Пер. с арм.
65. Эриванская епархиальная консистория. Метрическая книга церкви Сурб Аствацацин села Баш Гарни (регистрация рождений, браков, смертей) за 1901 г. // Там же. Лл. 336, 339 об. – 340. Пер. с арм.

**Архів Південноукраїнського державного
педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського**

66. Гегамян В. А. Отчет старшего преподавателя кафедры рисунка Гегамяна В. А. // Личное дело архива ЮГПУ 3 л.
67. Гегамян В. А. Отчет старшего преподавателя кафедры рисунка Гегамяна В. А. за период с 1977 по 1982 уч. г. // Там же. 1 л.
68. Характеристика В. А. Гегамяна // Там же. 1 л.

Особистий архів В. А. Гегамяна

69. Выписка из протокола № 6 заседания Правления Союза советских художников Армении от 3 апреля 1951 года // Личный архив В. Гегамяна. 1 л.

70. [Гегамян В. А.] Автобиография // Там же. 1 л. Копия.
71. Гегамян В. А. Дневник : 1944 – ... // Там же. 148 с. Пер. с арм.
72. Гюрджян Г. Рекомендация [В. А. Гегамяну] // Там же. Л. 1. Копия.
73. Диплом Гегамян Валик Арутюнович : В № 842542 : 30 декабря 1950 г. // Там же. 2 л.
74. Зардарян О. Рекомендация [В. А. Гегамяну] // Там же. Л. 1. Копия.
75. Паспорт Гегамян Валик Арутюнович : ЖАР № 702462 : 23 апреля 1941 г. // Там же. 6 л.
76. Сарьян М. Рекомендация в Союз советских художников Армении [Гегамяну В. А.] // Там же. 1 л. Копия.
77. Свидетельство о рождении Гегамян Валик Арутюнович : ЗЖ 595109 : 17 июня 1953 г. // Там же. 2 л.
78. Свидетельство об освобождении от воинской обязанности : 18 июня 1943 г. // Там же. 6 л.
79. Трудовая книжка Гегамян Валик Арутюнович : 3 сент. 1955 г. // Там же. 6 л.
80. Удостоверение к медали “Ветеран труда” // Там же. 2 л.
81. Характеристика Гегамяна Валерия Арутюновича / Правление Союза советских художников // Там же. 1 л.
82. Характеристика ст. препод. каф. изобр. искусств худ.-граф. ф-та Гегамяна Валерия Арутюновича : 14 июля 1970 г. / дек. ф-та Шапошников Ф. И. // Там же. 1 л.
83. [Ходатайство о выделении помещения под творческую студию художнику Гегамяну В. А.] / зам. предс. правл. Одесской организ. Союза худ. УССР К. Ломыкин, отв. секр. Ф. Чувакин // Там же. 1 л.

FOREWORD

Time – is a mysterious and slightly controlled category of conscious human being. A deceptively simple question “when?” can stump anybody. *When* are you ready to express yourself? *When* are you able to be understood? *When* will your time really come?

Throughout his life, Valeriy Geghamyan carried a pious attitude towards Time, his own and others, defining its highest value. He spent his Time selflessly in art, without thinking about acknowledgement and refusing to spend it on something prosaic and existential.

Almost nineteen years have passed since the death of the artist and teacher, and for all one knows, maybe now Time, in gratitude to those who valued him immensely, opens up all the power and depth of the master’s works. After all, the Time is the main criterion of quality and, the last – the most important thing, – talent proofing. After all, Time is the main measure of quality and, which is most important, talent testing.

The pronounced individual style of painting, which acquired the name of “Gegamyan’s system”, the scale of the conception and its implementation, the most complex coloristic solutions are the qualities of the artist’s work, which immediately attract the attention of the viewer. Less noticeable, but no less significant, are the artistic techniques of monumental art, a tribute to the ancient art of Africa and the East, and allusions to the world history and literature.

Valeriy Gegamyan not only created his artistic universe, but he taught others how to create it. For nearly thirty years, the master taught art. As a result, he brought up an entire galaxy of first-class artists. Vasiliy Ryabchenko, Alexander Roitburd, Valentin Zakharchenko, Sergiy Lykov, Victor Pokidanets and many others are the pride of not only the teacher, Valeriy Gegamyan, but of all Eastern European art.

Modern Ukrainian art history urgently requires such a comprehensive research. Aleksey Zhadeiko doesn’t look for easy ways of formal theoretical discoveries, but follows a thorough and versatile study of the subject: from

documentary facts scattered through archives of various departments and countries to a multiple physical and chemical material analysis of artistic works. This scientific work is the final result of a long-term research and restoration work, due to which the name of Valeriy Gegamyan deservedly takes its place in the history of the arts.

Filling the white spots of national history and art history, in particular, is relevant right now, in the period of Ukraine's entry into the world cultural space. Bright personalities, like Valeriy Gegamyan, stand above a narrow national ideology and aesthetics and come to the fore in the global context of modern art. The time has come.

*Alexey Rogotchenko,
Doctor of Art History*

INTRODUCTION

One of the most iconic phenomena that formed the Ukrainian artistic culture of the second half of the XX-th century is the artwork by Valeriy Geghamyan. His manner is a phenomenon that is original, strong, unusual, and absorbed, for all its authenticity, a number of influences that resulted in an individual and recognizable style.

The potential of works by Valeriy Geghamyan as a relevant component of contemporary Ukrainian art is very high. Due to this study, it is possible to make the unknown facts of his life and creative biography public. This, in turn, will allow professionals and a wide range of art lovers to more fully and accurately perceive the personality and works of the artist. A detailed critical analysis of the biography and a comprehensive study of the artistic heritage allow us to outline the range of philosophical and artistic problems, which Valeriy Geghamyan was interested in.

The artist's works can be found in museum and private collections, they are desired items at auctions. Interest in Geghamyan's works is growing rapidly, and therefore the relevance of this research is indisputable.

There are no monographic researches on Valeriy Geghamyan's works at present. The reclusive lifestyle of the artist, especially in the last fifteen years, did not contribute to the study of his artwork by professional critics, respectively, the bibliography devoted to the activities of Valeriy Geghamyan is extremely limited.

The earliest publications appeared only after the artist's death, in 2001, and are more of a memorial, rather than scientific and analytical, character. Nevertheless, these popular articles, printed in various Odessa editions of that time, first opened the name of Valeriy Geghamyan to readers. The above-mentioned articles are written by R. Brodavko [1], V. Vilensky [3], M. Gudima [9, 12], S. Kuznetsova [25].

The first professional attempt to analyze the artist's artwork was the study of Ukrainian art historians O. Tarasenko and A. Pankiv [38]. In their work, they initially classified the available Geghamyan's creative

heritage, schematically outlined the main themes of his work, gave a general description of several large works and slightly touched upon the author's manners.

In the same year, 2001, due to the initiative of Valeriy Geghamyan's son, a sculptor and an architect Alexander (Alik) Geghamyan, as well as the support of Ukrainian art historians and artists, the first personal exhibition of painting and graphics by Valeriy Geghamyan was held. At the same time, the first catalog of his works [38] was published.

A more complete catalog was published later, in 2007 [10, 36]. It contained information both about the works of the artist Valeriy Geghamyan and about the works of his son, Alexander Geghamyan. This edition summarized the data on both authors.

Further research covered a broader range of cultural and art history issues. In particular, A. Pankiv studied the composition and space of artistic works by Valeriy Geghamyan [32]. She also introduced a new concept of "figurative geometry" to designate the basic principle of compositional solutions in the artist's works [33].

In 2018, the author of this article defended a Master's thesis entitled "Monumentality and Holistic Unity of Valeriy Geghamyan's Composition" (the scientific supervisor – V. Mykhalchuk, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Art Expertise Department) [16] at the Department of Art Expertise of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management.

The creativity and personality of Valeriy Geghamyan are also often mentioned in the context of Ukrainian non-conformism O. Kotova [21], L. Smirna (Medvedeva) [27, 37]. However, the analysis of the factual material, the analysis of the memories of close friends and colleagues, as well as the artist's own statements [9, 34, 70] cast doubt on the conclusions that Valeriy Geghamyan belonged to the nonconformist milieu.

Detailed recollections of Valeriy Geghamyan as a teacher were also published by his famous students of different periods: V. Zakharchenko [18], V. Kudlach [23, 24], S. Lykov [26], O. Roitburd [34], V. Ryabchenko [35], Yu. Gorbachev [43].

The main source of new information about the artist presented in this study is Valeriy Geghamyan's diary, decoded and translated into Ukrainian and Russian, as well as archival documents, including both the family collection and official documents found in various archives of Ukraine and Armenia. But the above-mentioned papers often contain evidential inconsistencies. This was a usual case in the 20s-50s of the 20th century – documents were changed, corrected, restored after the liquidation. There are still a lot of outstanding and appealed facts in the process of learning the archive data. The difficulty is that a lot of information is concentrated in archives abroad, some information is in Odessa, where the artist lived the largest part of his life, having moved there after the Armenian, Moscow, Birobidzhan and Makhachkala periods. Even the author's names of Geghamyan's landmark works are significantly different from the versions accepted by critics. The results of the research of archival data and the diary of the artist are changing a lot the usual perception about his personality.

The **object** of the research is the biography, artistic and pedagogical activity of Valeriy Geghamyan in the context of art criticism discourse of the cultural and historical process.

The **subject** of the research is particular biographical facts that influenced the formation of the personal professional manner of the artist; art devices and pedagogical techniques of Valeriy Geghamyan, as well as the restoration, attribution and expert practice of his works.

The **purpose** of this study is to present the creative work of the Ukrainian artist Valeriy Geghamyan; to introduce unknown and little-studied artistic methods of his creativity and pedagogical work into the scientific circulation; to clarify the biography of the artist.

Realization of the goals set necessitated the solution of the following **tasks**: to determine the condition of scientific development of the monographic study theme; to analyze the Ukrainian and foreign historiography of the artist's creative path; to identify and explore the source base; to outline research methods; to study the master's creative biography; to substantiate the worldview and philosophical foundations of the artistic language; to find out the material and technological component of the artist's artwork; to reveal

the intellectual heritage of V. Geghamyan; to analyze and systematize the monuments and objects of cultural and artistic heritage.

Both general scientific and field-specific research **methods** were used. Common are the methods of formal logic (analysis, synthesis, induction and deduction), in addition, a systematic approach and generalization. To obtain the initial data, the historical-and-comparative method was used. Analysis of the information field related to the research topic was carried out using descriptive and comparative methods. Restoration, attribution and expert practice required the use of special techniques. The initial data for the work were obtained by the methods of visual observations, measurements of the physical dimensions of objects, methods of photo- and macro-photo-recording. In addition, methods of optical and digital microscopy, observations in the infrared and ultraviolet spectrum, the method of sampling the basis of artistic works and sampling of the paint layer were used. To stabilize the state of artwork, methods of preventive restoration were used. For works that were damaged as a result of non-professional storage, techniques were developed and applied to eliminate the deformations and strengthen the foundations and the paint layer of the author's painting. All studied works underwent complex conservation.

The theoretical and practical significance of the research consists in the possibility of using its results both for subsequent theoretical art history studies, and for use in the practice of Valeriy Geghamyan's works turnover on the art market. The results of the study will be useful in the process of training professional art historians, experts, appraisers, in teaching courses on the history of art of the 20th century, and in students' research works.

PART 1. THE ESTABLISHMENT OF V. GEGHAMYAN'S CREATIVE CONSCIOUSNESS

1.1. Stages of the artist's biography.

The epoch and personalities form a creative person – they enter the life of the artist and certainly leave their mark not only on his fate, character, but also on his works.

Valeriy (Valik) Geghamyan (Appendix 1) was born in the period of serious political and social changes. Armenia lost its first independence and in 1922 became part of the USSR as the Transcaucasian Socialist Federal Republic. Another controversial stage of Armenian history began. On the one hand, there was an industrial, scientific and cultural development of the country, but on the other hand, this development took place only within the narrow framework of the new Soviet ideology. As for the national renaissance, for the Armenian intellectuals it ended tragically in the thirties.

The artist was born in Garni – an ancient place, significant for the history of Armenia, not far from Yerevan. This happened in 1925. Information about the origin of the artist is scarce, but very intriguing. The artist's father, Arutiun (Atti, Atte, Atta) Khanagyan, according to archival documents [39, 46], was a Parsi – an Iranian Christian from Tehran. In 1924, he was arrested for the first time (Appendix 2). Then he was released, but in 1927, he was re-arrested and exiled to Siberia for three years. After the end of the term, he was prohibited from entering his homeland for another five years, but in May 1934, he was allowed to return from exile. However, in 1937, Atti was arrested again, and soon after that his life was cut short – he was executed by a firing squad [47, 48].

The artist's mother, Varsenik, came from an old princely family [52–54]. Maternal grandfather, Gegham Ter-Meliksitsyan (the prefix “Ter” denotes the descendant of the priest, the prefix “Melik” indicates noble origin) – was an outstanding personality who left a significant mark in the history of Garni and Yerevan, one of the most respected residents of Garni, who did a lot for the community [55–65]. And today in Garni, near the temple of the XII century, you can see an elegant gravestone over the tomb of Gegham Ter-Meliksitsyan (Appendix 3).

Many years later, in numerous autobiographies that working Soviet people had to write, Valeriy Geghamyan did not indicate anything about his family, only modestly set the following: “born in a family of employees” [49, 70] (Appendix 4). None of the official or personal documents from the extensive family archive contains information about the artist’s father. Even on the pages of the diary, Geghamyan never mentioned him.

The question arises, why the artist is known by the surname Geghamyan, but not Khanagyan or Ter-Meliksetyan. By the way, an interesting fact is: in the early 2000s, the artist’s son, sculptor and designer Alik Geghamyan, preferred to introduce himself as Ter-Meliksetyan [10]. Perhaps the statements about aristocratic origins are a demonstration of the eccentricity of a creative person, or, more likely, a desire to reclaim the true family history.

The well-known version of the appearance of the name Geghamyan says that due to the repression of the father, it was decided to change the child’s name so as not to attract close attention from the “competent authorities” in the future. Thus, Valik received the birth certificate, in which his last name was a derivative from the name of his grandfather – Geghamyan. By the way, the tradition to give children the name formed on behalf of the grandfather was distributed in Armenia until the middle of the 20th century. The surviving birth certificate of Valik Geghamyan was issued only in 1953, it contains information about both parents by the name of “Geghamyan” [77]. This document is marked “restored”, i.e., in the original certificate, most likely the information could differ.

The date of birth of Valeriy Geghamyan is also mysterious. The restored birth certificate and other documents include the year 1925, without a specific date and month. However, in the archives of Yerevan, in the lists of those born in 1925, Valik Geghamyan is not indicated. Moreover, Aruti-un Sarkisovich is indicated as his father in the restored birth certificate, as opposed to Arutiun Oganosovich, whom the artist’s mother, Varsenik Gega-movna, was married to [51].

In 1928, the family moved to Yerevan [70]. After the death of his sister, Valik was the only child. There is evidence that he was very gifted musically, he enjoyed playing saz and even tried himself in composing music, dreaming

of becoming a composer. There is a legend in the family that the composer Aram Khachaturyan heard and highly appreciated Valik's music in the house of Ter- Meliksitsyan. In 1940, the teenager graduated from the Yerevan seven-year school and entered the art school. In the last year of his studies, he began to keep a peculiar diary in which he set out his ideas about art, history, and nature [71]. Surprisingly, in the diary there is not a single mention of war, that is, numerous historical references about the battles of the past centuries are abundant, but there is not a word about the war.

The Second World War began. Geghamyan turned eighteen when it was in full swing, in 1943. The Soviet army suffered a catastrophic loss of personnel on the fronts. From October 1942, the Order of the People's Commissar of Defense of the USSR was in force, which contained considerably simplified instructions for determining fitness for military service. In other words, everyone was mobilized without distinction. Valeriy Geghamyan must have been called up for military service. However, his archive has an indefinite certificate of exemption from military service [78]. In this document, the rationale for the decision was indicated as "Group I, Art. 8 of diseases time-table", i.e. Geghamyan had a medical excuse. Since there is no evidence of contemporaries about the morbidity of the artist, it is likely that the document did not correspond to reality: relatives did everything to protect the young man from the front. It remains a mystery, who was his patron.

Actually, the period of the 30s and 40s years in the biography of Valeriy Geghamyan is extremely confused. Many unknown documents were found in the course of the research. Some of them were puzzling, as they contained controversial information. For example, the story with the name, surname and patronymic of the artist. The same official documents with photos of approximately one period (beginning of the 1940s). The initial examination of the first passport and certificate of exemption from military service caused surprise: the photo seemed to depict completely different young people. Even the version was being worked out that the person whom they knew as Valeriy Arutiunovich Geghamyan was a completely different person. Forensic tools had to be applied. The method of portrait identification confirmed that the same person looked so different.

In his diary, Valik mentions his mother only a few times: “My mother is dying. A terrible month begins. It seemed to me that I would live with her forever” [9, p. 60]. The neighbors of Ter-Meliksetyans in Garni recall that Varsenik died early enough from tuberculosis – “my mother is Heaven” [9, p. 83].

Geghamyan also writes about his aunt on the mother’s side, by the name Arus [9, p. 69]. The context indicates a very warm relationship with her. Apparently, she stayed to live in Garni and in her house, the large old house of Ter-Meliksetyans, where the artist stayed in summer. It was in this house that Martiros Saryan stayed when he traveled to Garni for plein air painting. Geghamyan sometimes returned here in the 60s and 70s.

The tragic figure from Geghamyan’s childhood is a grandmother on his father’s side: “She angrily touches the wall; a gleam appears in her eyes, like that of a dead man, cold as if dying. She punches her legs. Head, like a drummer, beats against the wall, facial features become gloomier and more incomprehensible ...” [9, p. 75]. Perhaps she really lost her mind, having tragically lost her son, Valik’s father. In any case, it influenced the character of an impressionable and sensitive child. Geghamyan maintained a written contact with his Armenian relatives, but he rarely visited Yerevan and Garni, and he didn’t hurry to invite relatives to Odessa. He joked that if two Armenians know your address, then the whole of Armenia knows, and someone always comes to you. A creative person had no opportunity to “waste” time.

After graduating from the college, Geghamyan entered the newly established Yerevan Art Institute (1945) and happened to be among the first to be enrolled to the Easel Painting Faculty in the workshop of Martiros Saryan. Valeriy was lucky to learn not only from the national artists. Ara Bekarian, Eduard Isabekian, Hakob Kojoyan conducted lectures and practical classes for him. The latter had a significant impact on the formation of Geghamyan’s thematic compositions. Indeed, the expression, the desire for archetypal image and the geometrization of form are features common to the creative search for both artists.

Young artists, such as Grigor Khanjyan, Sarkis Muradian, Gukas Chubarian, Arkady Bagdasaryan and many others were among Valeriy Geghamyan’s fellow students in his first year at the Art institute. Aram Atayan

is one more too Geghamyan's fellow student who later became an established artist, partly associated with Ukraine (he was Tatyana Yablonskaya's husband). He recalls Valeriy as a pleasant, but isolated young man, treated positively by the students and teachers of the institute. When many years later they met in Odessa at Atayan's exhibition, Geghamyan was still an isolated, but already noticeably sad, artist.

In 1950, Geghamyan successfully graduated from the institute, having defended his diploma painting "Portrait of Architect-Academician A. Tamanian" [73]. By that time he had participated in several student exhibitions, which presented a series of landscapes and portraits. Reviews of his artwork were positive, the young artist received several recommendations for admission to the Union of Soviet Artists of Armenia from recognized masters Martiros Saryan [76], Bela Uitz [82], Hovhannes Zardaryan [74], Gabriel Gyurjyan [72]. At the same time, Geghamyan worked at the Art Foundation of Armenia, where he headed the portrait workshop [70].

The career of the young artist went uphill, a year later Valeriy Geghamyan moved to live in Moscow. In the capital, he works as a senior master at the Works of Decorative and Applied Art, later as a muralist [70, 79]. In total, he spent in Moscow a little more than three years and in a very strange way, overnight, he ended up in Birobidzhan as a teacher of drawing at a local art school. After Birobidzhan he moved to Makhachkala, where Geghamyan again taught and managed the educational part of the art school. The six years that Geghamyan spent in Birobidzhan and Makhachkala, of course, were reflected in his creative style. At that time, he painted large realistic portraits (ill., cat. number 166/p. 245, cat. number 142/p. 162).

In the early 1960s, along with noticeable changes in the socio-political life of the country, Valeriy Geghamyan's life changes. Geghamyan started his own family rather late by the standards of the Soviet tradition. During the years of his youth in Armenia and the years of his youth, which he spent in wandering around the Union, there was no documentary mention of his personal affections. He himself avoided this topic in conversations. Only the close and perhaps only friend, artist Valentin Zakharchenko, once mentioned the strange story of the failed matchmaking.

In the second half of the 1940s, when he studied at an Art institute, Geghamyan wrote: “...if there is a woman in my life, dear to me, and I hear a request from her mouth, then I will forget everything: my conscience, and everyone!” [9, p. 146]. He happened to meet such a woman when the artist was well over thirty. At that time he taught at the art school of Makhachkala, and at the exhibition of student works he met Boleslawa Mikhailovskaya (Appendix 5). Gorgeous blonde, the exact opposite of the women of the Caucasus by her type, at that time was married to a military artillery. The meeting place of Geghamyan with his future wife was not accidental – the circle of her interests was wide enough, in which art occupied a special place. She studied at the Art School at the Ceramics Department (now – The Grekov Odessa Art school). Later she transferred to another educational institution and received a diploma of a teacher of geography (Appendix 6).

Several telegrams are preserved of the initial period of their affair, analyzing which, you can make a portrait of the artist in love. He is persistent, demanding and even irritable (Appendix 7). “Longing for tenderness. Humiliating, sweet, dreamlike ...” [9, p. 68]. Probably, this longing was so great that in just a year Valeriy and Boleslawa radically changed their lives – they became spouses and parents. Boleslawa initiated Geghamyan’s relocation to Odessa and for more than thirty years, she was the artist’s companion. Geghamyan did not have the slightest idea about the housekeeping in their small apartment. The artist did not have a separate workshop, so he was engaged in creative work either in the classroom of the Faculty of Graphic Arts, staying up late, or at home [83]. Geghamyan was more attracted to large formats. The size of the largest paintings exceeded even the size of the “working” walls of the apartment.

The family lived plainly, Geghamyan was the only breadwinner. Only occasionally, his wife posed for a holograph and received a modest fee for it. Colleagues in the faculty defined Geghamyan’s spouse as a calm, polite and leisurely-stately woman. According to Zina Dmitrievna Borisenko, she “carried herself.” That was favorite Geghamyan’s type. Boleslawa embodied in herself not only a life partner and mother of his beloved son, but also a model.

Since the early 1960s, Geghamyan created many female images. Some are rectilinear portraits of the wife (ill., cat. number 50/p. 163, cat. number 112/p. 204), others are images that are reduced to conventionality, but still her features could be easily read in them. A woman's appearance, ideal for Geghamyan, are rather large but harmonious forms, perfect posture, strong muscles and an expressive face. Geghamyan considered such a type attractive in life and expressive in art, as can be seen from the images from the ballet series (ill., cat. number 13/p. 171, cat. number 21/p. 171), conventional female images (ill., cat. number 1/p. 166, cat. number 7/p. 167, cat. number 130/p. 166), female "nude" in the graphic works (ill., cat. number 320/p. 255, cat. number 326/p. 255). Other female body types are extremely rare in his works, if the artist depicts them, it is always required by the theme or plot (ill., cat. number 23/p. 241, cat. number 156/p. 246).

Geghamyan loved children and animals, especially cats; he literally brighten up when he saw them. The naturalness and beauty of spontaneity fascinated him. Despite this, he never depicted either children or animals. Only once in the still life, he introduced the static, very Egyptian by modeling, cat Musia (ill., cat. number 22/p. 191). Still, the main object of Geghamyan's interest was a man. When his son Alik (1963–2015) grew up and matured, Geghamyan began painting him. It was Alik who became the prototype of the symbolic image in "Khachkar" (ill., cat. number 317/p. 230). Only after the father's death, he recalled how long and physically exhausting were the sessions when he posed. Nature endowed Alik Geghamyan with a very expressive male appearance. He was slender, thin-boned, immaculately built, almost the exact opposite of a squat strong father (Appendix 8). He was fully conscious of his appearance. Later, when he began to practice his own art, he emphasized it in every way, acting in the image of an exquisite Renaissance young man, or a courageous muscular creator, deliberately emphasizing a striking profile or shiny, as if curled, locks.

Valeriy Geghamyan did his best so that his only son should receive an artistic education. Alik studied at two universities in the Caucasus and received two diplomas: of a sculptor and of an architect. The artist once admitted to

Valeriy Zakharchenko that he did not retire to financially support Alik until he received a higher education.

Geghamyan is not a demonstrative type of personality; he is a man of turbulent inner experiences. He did not perform any impressively expressive acts in his personal life. Sometimes, penetrating into his artistic analytics, it is not at all clear how he managed to start a family. It seems that his family and love was painting, not close people. A phrase from the old diary comes to mind: “It’s a pity. I do not feel the sweet promise of love anymore” [9, p. 68] – the author’s wife could well be its author. Boleslawa was an interesting person, passionate and broad-minded; she loved to read, loved to attend all sorts of lectures, exhibitions. She was a vegetarian and persuaded her husband to have a healthy diet and take care of health in general. Every day the artist did gymnastics, using huge weights stored on the balcony. There are several photographs showing Valeriy Geghamyan boxing (Appendix 9).

The artist’s sister-in-law recalls how he sometimes went to Langeron, taking an album with him with which he never parted. On the old noisy beach of Odessa, he watched people, looking for vivid character types to use in his abstract compositions.

After his wife passed away in 1997, Valeriy Geghamyan finally stopped communicating with the outside world. He probably did not need it, because he had long lived on his own. Valentin Zakharchenko recalls that sometimes, on the way to work, passing by the house where Geghamyan lived, he saw the artist sitting on the balcony. He stopped, greeted and gestured for permission to come up to him. Geghamyan barely noticeably negatively shook his head and in doing so made a light wave of his hand, continuing to sit still in the rays of the sun – a very swarthy old man, with a snow-white shock of hair and a beard. Zakharchenko still regrets that he did not dare to ask to paint a portrait of the master. On the last pages of his diary, Valeriy Geghamyan wrote such lines: “Both the creators, women, and love leave this world ...” [9, p. 147].

1.2. The formation of the master’s aesthetic paradigm.

The personal archive of the artist holds a lot of documents. For the most part, these are handwritten materials – all kinds of statements, minutes,

extracts, programs, and other materials copied and edited many times by the author himself for official academic purposes. But searches in these mountains of papers unexpectedly presented valuable historical data for the attribution of many works. Due to the personal archive of the artist, the author's names of the paintings became known and the vague moments of his biography, albeit partially, cleared up.

Valeriy Geghamyan's diary, which he kept since 1944, is one of the earliest, and perhaps the most significant handwritten documents [9, 71]. It contains the key to understanding Geghamyan's artistic concept. It is unusual and even somewhat frightening that a man at nineteen, still in adolescence, can set himself goals in art and describe artistic methods for the next fifty-five years, moreover, further manages to turn them into reality. And after half a century, his goals do not look "childish" and do not require any adjustments "through the wisdom years." How could this happen? Didn't he develop as a personality? Didn't his ideas replace one another? Didn't the artist evolve? Didn't his mastery perfect over the years and experience? The answer is both "yes" and "no". He changed. He developed. But only within the framework of his value system.

Valeriy Geghamyan is an artist, who is well-rounded and stable in his perception of the world. He is alien to the torments and ambivalence, so inherent in the artistic environment. He is monolithic and abiding like the mountains of Armenia. By the way, this image – of a mountain, rock or a stone – constantly appears in his diary. The definition of "stone" is one of the most frequently used epithets by the artist. Perhaps the sculpture, static of his paintings, and, especially, the graphics stems from it. Monumentalist thinking whittles away everything minor: embellishment and bustling image details. All that remains is an essence, a concentrated idea that is so pure that it no longer needs to be realistic: "Naturalness, naturalness, how miserable you appear to be ..." [9, p. 93].

Geghamyan was a man with high self-esteem since his youth. His style is magnificent, rich, emotional and totally serious in an Oriental manner. He wrote in a convoluted style in Armenian, very beautifully stylistically, but in a terrible handwriting. Deciphering his entries was a difficult task, since professional translators were not in a hurry to take on a handwritten hard-to-read text. And yet, when the manuscript was "opened up" for understanding,

it became clear how valuable this battered diary was (Appendix 10). It contains information about the most significant artistic techniques, about the masters whom he admired, about the paintings which would be created many years later. It includes thoughts about the philosophy of art, about history, about the heroes of Armenian antiquity, about contemporaries, scarce, as if casually dropped, information about the family mixed with detailed descriptions of the nature of future characters, draft sketches of the conceived works. There are even graceful sketches of three romantic stories: “The Petrification of Eginé”, “Night Owl” and “Crazy in Garni” – very interesting self-contained artistic texts [9, p. 74]. Geghamyan was undoubtedly brightly gifted in literature.

Because of Geghamyan’s complete privacy, information about him had to be collected literally by bits. In his biography there are still a lot of white spots, but some of them have ceased to be such due to the diary. Strong impressions from childhood still leaked to the pages of a narrow notebook in a hardcover. For example, the mention of a paternal grandmother who went crazy, descriptions of a seriously ill aunt, mother’s sister, touching words about a beloved grandfather who read old books to Valeriy when he was a child.

The abundance of bright value judgments in the text is a clear sign of youth, one should not forget how old the author was at that time. You often come across the instances of flowers of speech, such as “divine”, “majestic”, “pitiful”, “worthless”, “true”, “frightening”, etc. Besides, all this verbiage is also presented in a mentor tone of an all-knowing person. One feels the influence of academic authorities, first of all, Martiros Saryan, whom Geghamyan respected immensely.

Usually, people, along with the loss of the illusions of youth, lose their categorical nature. It just crumbles under the onslaught of experience and frustration. There is nothing left, and the mental and emotional inconsistency shamefully hides behind the sign of “wisdom of past years.” We must pay tribute to Valeriy Geghamyan, that over the years he has changed only the form of his categorical nature, but not its essence.

According to Valentin Zakharchenko, Geghamyan’s pupil and close friend, an artist at a mature age (and it was then that Zakharchenko met him) was very careful and reticent in his statements. Especially when his opinions

were not asked. But at the same time he had all the same clear, unchanging understanding of the artistic process, as he described it many years ago in his diary.

One should pay attention to another interesting image that passes through the pages of the diary with a refrain. This image of the forcibly restrained power – “... a volcano in chains ...” [9, p. 33]. In fact, this is an allegory of the artist himself, outwardly restrained, but with peak inner experiences.

Categorical thoughts, denial of the heritage of entire cultural epochs, for example, of the Christian art, and an abundance of exclamation marks slightly remind, but, fortunately, do not change his written statements into a manifesto, that is, into a kind of utopian product with a short fitness period. What happened, for example, to artistic manifestos of futurists, cubofuturists, surrealists, dadaists, etc.

However, the 20th century is really the century of manifestos, and Geghamyan is the true son of this time. With the only difference, that he addressed his believes not to ephemeral “humanity”, but to himself. And, he was not going to overthrow the canons globally, but individually, as part of his own creativity. Olga Fedianina, a powerful intellectual and subtle critic, once said that “... an artistic manifesto is always a kind of declaration of intent...” [40]. From such a point of view, Geghamyan’s diary entries are indeed a declaration of intent, consistently and meticulously translated into reality decades after writing. In contrast, by the way, from the majority of artistic and political demonstrators of the twentieth century, Valeriy Geghamyan’s intentions were realized. Ballet scenes, individual female images, complex plot compositions, landscapes – everything was embodied in colors.

Geghamyan’s diary is interesting not only as a written hint for understanding his personality and creativity, but also as a valuable artistic object.

Many contemporary famous artists talk about their teachers casually, as if about something insignificant. Who knows, whether it happens because of the eternal creative jealousy, or the same eternal narcissism. In particular, if the teachers were selfless, but modest. Sometimes the teachers are of a different kind. The art history has many vivid examples of the pedagogical

achievements of great artists. After all, it has long been possible to master the profession of an artist only in the workshop of an established professional. Cimabue taught Giotto, Bellini – Titian, Titian – El Greco, Rubens – Van Dyck, Pizarro – Gauguin, Chistyakov and Murashko – and many national classics. There is no need to make an exhaustive list; almost every great artist of the past is someone's teacher and someone's student.

The manner of Valeriy Geghamyan is based on the synthesis of the influences of his teachers, role models and own author's vision. He transformed the artistic language of the authorities whose style he considered possible for himself to rely on. Continuity had never been what the artist avoided. Denial in the name of denial was not his credo. He studied, absorbed, took into account, sifted, transformed, and, as a result, gave birth to his own.

Geghamyan was lucky to meet the Teacher. A real one, who painted meaningfully, originally, and successfully. The ancient tradition of succession was perfectly embodied in life. Valeriy was born and raised in Armenia. Exactly in Yerevan he became a professional artist due to Martiros Saryan. The circumstances of Geghamyan's acquaintance with his teacher still need clarification. It is believed that this happened in the house of Geghamyan's parents, in which representatives of the Armenian intelligentsia gathered. During one of these cultural evenings, a teenager impressed Martiros Saryan. The master accidentally saw the drawings by young Geghamyan to illustrate his own stories on historical themes. That's how it all really began: his studying at an art school, and later – at the institute, in the class of Saryan. Therefore, the fateful meeting for Geghamyan took place no later than 1940.

Saryan moved to Yerevan with his family in 1921 already as an accomplished master, where he was entrusted with the development of the design of the coat of arms and flag of the Armenian SSR. Three years later, his new works were exhibited at the XIV Venice Biennale. This was followed by Paris, Stockholm, Vienna, Berlin, Zurich, Los Angeles, Moscow. In the capital of Armenia, the national artist was primarily engaged in cultural and social projects: he organized the State Museum of Archeology, Ethnography and Fine Arts, participated in the creation of the Yerevan Art School, the one which Geghamyan would later enter, as well as the Association of Fine Arts.

The first clouds began to gather over the head of a recognized master in the 1930s. A sad historical turn in the direction of the regulation of artistic life took place. In practice, this marked the end of the cheerful diversity, and for many artists it was just the end. Saryan was intact, but by the 1940s, the maestro had hardly any illusions about the country in which he lived. He focused on creating ideologically neutral landscapes and on pedagogical activities.

By this time, the idea of creating a national higher artistic educational institution was actively discussed among Armenian intellectuals. Ara Sargsyan and Martiros Saryan, a sculptor and an artist, repeatedly tried to implement this idea in Moscow. Finally, in 1944, they received consent to open an Art Institute in Yerevan. The first entrance examinations to the institute took place in the summer of 1945, and Valeriy Geghamyan became a student. At that time, the institute consisted of two faculties: the Sculpture Faculty, which was supervised by the first rector, Ara Sargsyan, and the Painting Faculty, headed by Martiros Saryan. Geghamyan was incredibly lucky to learn from the inspired master.

Geghamyan's diary entries reflect the enthusiasm of the teacher. It is not even about compliments to Saryan's works, although there plenty of them in his diary, but about reflections, which were clearly formed under the influence of Saryan's personality. "I see Europe, which is nothing, I see through it very well. I live in this century and I must see the failure of Europe, terrible and tubercular; orange-bright east, its sunny eastern skies. The East is the Lord of everything..." [9, p. 3]. Before the revolution of 1917, Saryan traveled a lot around the Middle East, he was in Turkey, Egypt, dreamed of going to China and Japan, though never did that. All his life he worshiped the archaic art of Egypt, Assyria, Persia.

He inspired Geghamyan with the same enthusiasm: "Egypt. Blurred harmony. Indescribable Beauty" [9, p. 82]. "The drawing style should be Egyptian, it should attach meaning to all shades of thoughts without realism" [9, p. 134]. Egypt, Egypt ... You come across this proper name with enviable regularity on the pages of the diary, being second only to Armenia in terms of frequency of use.

From Saryan, Geghamyan took over the explosion of pure colors, the tendency to image applicability, the refined conventionality and the tendency to symbolism, and, of course, the tempera passion (Appendix 11). “What is painting? IT IS COLOR. And color is Martiros Saryan” [9, p. 104].

At the same time, one of the main differences between Geghamyan’s painting and Saryan’s painting is that Geghamyan thought in a different scale, Saryan’s chamber nature was uncharacteristic to him. The conventionality of the image, which Geghamyan was always aspired to, is a convention not of a medieval miniature, but of an antique fresco or sculpture. His worldview differed from the teacher’s outlook as well. Saryan believed that “art should call a person to life, to struggle, to inspire him with faith and hope with timeless, universal motives, but not to suppress him with a description of tragic scenes” [41]. Geghamyan never created an encouraging and comfortable art, it was rather filled with power, greatness, drama.

In 1948, despite the obvious success in the organization of the artistic environment, Saryan was charged with the heaviest accusation for the artist in those years. He was accused of formalism. Student Geghamyan in his diary compares the teacher at that time with Lear: “... laughter ... King Lear ... a truly rational person who, under the influence of the blows of life, can sometimes go crazy” [9, p. 6]. And then passionately writes: “Oh, Saryan! My heart wants to reunite with your sadness” [9, p. 20]. But what could a young artist do? He could just admit bitterly “... the memories of your life will remain your shadow, your inner cruel silence” [9, p. 20].

Based on the testimony of the members of the Geghamyan’s family, the maitre stayed at the house of the Ter-Meliksitsian family when he went to the open air in Garni. Friendship associated Geghamyan with the Saryan’s eldest son, Sarkis. He was older, he studied at the university, later he built a brilliant scientific career in the field of literary studies. Sarkis Saryan became a specialist in Italian medieval and Armenian literature. Some sources give information that Sarkis took his younger friend to the university, and he was fortunate enough to listen to the lectures of such academicians as Joseph Orbeli, Avetik Isahakyan and other prominent Armenian intellectuals. By the way, the sketches of portraits of Orbeli and Isahakian are really present in

Geghamyan's diary (Appendix 12). Geghamyan's education was versatile and did not focus only on the classical set of artistic theories and practices. He easily operated on historical facts, deeply knew the history of the development of all kinds of arts, and was well oriented in philosophy. Although philosophy was still treated as an excessive rationality, preferring: "A miracle. The rest is worth nothing, the rest is all philosophy" [9, p. 75].

Formally, Geghamyan had one workshop tutor, but he was lucky to study from some other very talented artists. In the second half of 1940s, Hakob Kojoyan, Ara Bekaryan, and Eduard Isabekyan were teaching at the Yerevan Art Institute. It was Isabekyan who showed the young Valeriy Geghamyan the boundless possibilities of large thematic works and aroused interest in them. In 1946 Alexander Osmerkin was seconded to the institute from Moscow, and Valeriy Geghamyan had the opportunity to learn from the legendary participant of the "Knaves of Diamonds."

There are works in the creative heritage of Geghamyan that stand apart, they are difficult to classify, because they are nothing but the dissection of the heritage of the classics. Among the artists whom he admired and whom Geghamyan studied were Bryullov, Vrubel, Gauguin, Ivanov, Korin, Michelangelo, Petrov-Vodkin, Repin, Serov and many others. Geghamyan literally dissects their paintings. In the process of unfolding the original into its component parts, he applies his "geometric" method. As a result, the image is collected again as a whole, but it is not even a copy, but a complex analytical processing of the original. Such is the painting by Geghamyan based on the portrait of the poet Alexander Tsaturyan, 1915, created by Martiros Saryan (ill., cat. number 73/p. 196). Geghamyan repeated the original composition, but completely changed the color and spatial solution. The sharp contrast of orange and blue, separate long vertical strokes, emphasized flatness – the artist left the individuality in an even more conventional way than Saryan. But, strangely enough, the portrait gained depth due to it. You may see a tired satirist instead of an exquisite, topped with laurels lyric and dandy.

Geghamyan's greatest love is Vrubel. About a dozen direct reworkings and a lot of original paintings are preserved in which the artist used Vrubel's pictorial methods to some volume. The family collection contains two

beautiful drawings of Vrubel's "Pan": one charcoal, the second in pencil (ill., cat. number 256/p. 195, cat. number 276/p. 195). The pencil drawing is the quintessence of "Geghamyan's system", an extremely rational, mathematical one. "The Swan Princess" is painted in the same way (ill., cat. number 277/p. 195). Such works allow us to understand Geghamyan's method. Comparing the originals with its processing, one can trace step by step how Geghamyan lays out the classical volume on his original planes, how these planes form the volume again, how his artistic vision is built in general. Geghamyan's thinking is akin to Aristotle, with his desire to decompose the world into components and see or create a system everywhere.

"Portrait of Actress P. Strepetova" by Ilya Repin (ill., cat. number 220/p. 199), "Portrait of Countess O. Orlova" and "Portrait of Ivan Morozov" by V. Serov (ill., cat. number 252/p. 197, cat. number 223/p. 198), "Portrait of Artist M. Nesterov" by P. Korin (ill., cat. number 247/p. 197), "F. Chaliapin as Holofemes" by A. Golovin (ill., cat. number 255/p. 200) and many other wonderful paintings are works of a very high level of craftsmanship, as the original core samples.

His manner is polysegmental, like any artist, he experienced a whole range of influences by masters who he considered himself authorities in art. For Geghamyan, it was not a problem to recognize an apprenticeship, but only a true master is able to kneel before a mentor.

There is no need to define how much Saryan and beloved Gauguin "... whose charm is above all..." [9, p. 140] are present in Geghamyan's works or Vrubel, Isabekyan or someone else, the role of whom is difficult to determine. His artistic style is a kind of symbiosis of masterful realism and the modernist principles of symbolism, expressionism, fauvism, constructivism, embodied by monumental techniques. With a deeper immersion in the variety of artistic manifestations of Geghamyan, it becomes clear that the influence of the classics on his formation cannot be overestimated. But it is also obvious that if Martiros Saryan had not been in his life, he would have established himself as an artist anyway. Probably, now we would explore the heritage of not the artist Valeriy Geghamyan, but a composer or a writer with that name.

1.3 Complex teaching methods of V. Geghamyan in 1964–1985.

After Geghamyan's removal to Odessa, a new period of his life started. His joy of the new status was overshadowed by his precarious living conditions. It was not that easy to find a job on specialty in Odessa. He temporarily worked at the artistic workshop in the Odessa regional branch of the Art Fund of the USSR, but after a few months was fired due to the lack of orders. Later he was enlisted to the Decorators workshop, and he was soon fired on the same grounds [79].

Only in the summer of 1964 Geghamyan got a stable job – the position of the art teacher at Odessa pedagogical Institute named after K. D. Ushynsky (now the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky). For this educational institution Geghamyan is a cult figure [42]. It was due to him and his effort that the new Art Graphic Faculty was established – alma mater of contemporary artists of the first class.

Geghamyan held the position of a senior lecturer, for several years he acted as a Dean, developed curricula, and for many years headed the methodical commission of the Faculty. His pedagogical activity is of great interest, because the artist did not just copy the guidelines and methods of other art schools, primarily from Leningrad, where he personally traveled for teaching materials.

Geghamyan consistently developed his own teaching methodology, which had clear principles (Appendix 13). He became the author of curricula for the preparatory department of the institute, a three-year program for the teaching of drawing, painting, composition and plastic anatomy. Based on these developments, in the 1970s he compiled detailed work programs for conducting the educational process for the fourth-year students. There he intelligently wrote out the phasing of tasks and their coherence with the teaching staff of related disciplines: the corresponding sections of art history, anatomy, perspective, literature. Developments were supported by a serious base of sources and had practical recommendations for doing homework.

The methodological manual on working on the graduation project on painting, compiled during the same period, contained unique tables with a

detailed description of the main stages of the work on the sketch, and was supplemented with a large amount of illustrative material. On separate sheets, Geghamyan personally depicted all the stages of the student's work on the nude image. Also the artist created similar illustrations for step-by-step assignments for other courses.

It should be admitted that in educational and methodical developments of Geghamyan, special attention was paid to the drawing of a human figure from life. In this case, he inherited the style of Pavel Chistyakov, "the true teacher of the indestructible laws of form" [22]. The first task of the artist was considered to be a careful and profound study of anatomy. Like Chistyakov, Geghamyan tried to teach his students how important it is to know its laws in art, he suggested that drawing was the first principle of visual art.

It can be summarized that Geghamyan's educational system is academic, that is, first and foremost, a theoretical basis. Mandatory emphasis on drawing from life, an enormous investment of time, and an exclusively perfectionist approach. Despite his admiration for the art of the East, Geghamyan is absolutely European towards the shape building: from general to specific.

"Geghamyan School reminds me of Filonov School. Not on formal grounds, but because of a bizarre combination of innovation and dogmatism," said Alexander Roitburd, one of Geghamyan's most successful students [34].

Geghamyan's artwork is distinguished by an increased interest to nature, especially the human one. Back in the mid-1940s, he set out in his diary detailed descriptions of complex emotional states of a person and their physiognomic manifestations. "This may be underlying facial structure, vulgar redness or a green face. The face may be sullen or ugly; sadness, characterized by its shades, gloom, brutal gloom, obesity and so on. In a word, something striking in the image of a person is a common sign" [9, p. 5]. Over time, the artist would not lose the interest in drawing from life, but would shift the focus: he would be interested in a generalized image, rather than individual manifestations of human nature. Intended emphasis of the general in contrast to the unique would allow the master to create the best samples of thematic paintings on versatile subjects.

Geghamyan-teacher worked with students every day. His teaching method was based, like in the past, on the personal example, not on abstract theorizing “how to do”. He was constantly in the studio and painted the same productions as his students. According to the testimony of students and colleagues, the teacher extremely rarely criticized students’ failures. And in general, he was laconic and tolerant in evaluating other people’s work.

Colleagues at the Faculty of Graphic Arts unanimously characterize Geghamyan as a modest, pleasant and polite person. However, this fact did not prevent him from being rigorous and demanding when it came to daily practice in drawing. Until now, on the department there are legends about the eccentricities of the master. The doors to the workshop were closed clearly five minutes before the start of the class. Pencils were sharpened in accordance with the unshakable rules – the working surface had at least three centimeters. The breaks between the classes were simply ignored as unnecessary. At first glance, everything was some kind of educational excesses, but in reality, it was a serious attitude towards the profession. The inalienable trait of Geghamyan’s character was honesty. He himself devoted his life to art and rightly believed that if someone came to the studio at his own will, he was a priori ready to do the same.

The teacher considered that the main drawback of young artists, including many “stars” of both official and underground art, was their lack of academic education, sketchiness and the baselessness of most of the works. He rejected official Odessa art on the grounds of the low level of skill and fake ideological servility; he did not communicate with nonconformists as well, considering their experiments to be frivolous, and didn’t understand their bohemian nature.

Geghamyan’s personal archive contains documents about his trips with students en plein air to the Crimea and the Carpathians, during which he worked alongside his students, as he did in the classroom. Valentin Zakharchenko, a student, later master’s friend and colleague, recalled such trips to the Sudak area. According to him, the students were busy for a month or two and left, and the artist stayed in the Crimea for a few more weeks, worked and rested alone. For him, it was a rare chance to remain alone with art.

Oksana Furlet, a student of one of the last enrollments by Geghamyan, recalls an interesting episode related to the Crimean plein air that happened in the early 1980s. The general opinion of the students and colleagues of Geghamyan about him was that he was a peculiar, but emphatically educated and affable person. One day she became a witness to Geghamyan's absolutely uncharacteristic deed. They were sketching a sitting figure of an elderly woman. The model was a curvy woman with Geghamyan's favorite majestic stature, but she had never worked with the master before and did not know his requirements for the behavior of the models. She was very talkative and was fully ignoring suppressed irritation of the artist. Finally, after an hour of her ongoing chatter, he could not resist and snapped: "Model! Shut your mouth!" Everyone jumped, including the model and students. According to Oksana's memories, this was the only case known to her when Geghamyan allowed himself to demonstrate negative emotions towards another person. Creativity was his essence, in the process of creating a picture there was nothing for him except the process itself. Geghamyan considered the daily practise to be the basis of skill.

The dry analytical system of drawing developed by Geghamyan demanded absolute immersion and full dedication from students. This absorbed young artists so much that after graduation some of them had to "move away" from it for several years to find their own style. However, the best characteristic of the master's pedagogical activity was the comments of colleagues that Geghamyan's students were easy to recognize. The reason for this is the extremely scrupulous and mathematically verified drawing.

Zina Borisyuk worked in tandem with Geghamyan for many years. As a rule, they taught one group: Geghamyan taught drawing and composition, and she taught painting. In her opinion, Geghamyan was a complicated personality, he combined different qualities. On the one hand, he was a very cultured, decent, charming man. On the other hand – a man of principle, with a keen sense of self-worth. He always kept at some distance; it was almost unreal to get to the "inner circle" of Geghamyan, to say nothing of getting an invitation to visit his home. Perhaps only one person from the academic environment who managed to really get close to the master was Valentin Zakharchenko,

despite the fact that they belonged to different generations, had different tastes in art, differed in temperaments and methods of work.

In the drawing with a pencil or charcoal by Geghamyan system, a strong rational component prevails over the emotional one. But, if we talk about his painting, then it is devoid of such a feature and is absolutely balanced (Appendix 14). “Geghamyan system is the highest mathematics of plastics, this is the metrology of the color spot, this is the syntax of anatomy, this is the prediction of computer-aided 3D modeling algorithms, and finally, it is a religious doctrine”, Alexander Roitburd defined the essence of the Geghamyan’s method [34].

Oksana Furlet believes that Geghamyan’s system, based on the primacy of form and the classic figure “from the cube”, was brought to perfection by him. He taught to “cut” this cube, literally cutting out the form from it. He showed that the volume can appear in the work only when the line had a width of no more than a millimeter (Appendix 15). He absolutely did not recognize the shading of charcoal or pencil, considering it as a hack. By the way, the artist never used an eraser.

According to Vasily Ryabchenko, one more brilliant maestro’s apprentice, there is no other equal draftsman to Valeriy Geghamyan. “I remember he came, glued a strip of wallpaper – three meters high, one and a half wide. And drew. And it was just brilliant” (Appendix 16) [35].

Creativity and teaching of Valeriy Geghamyan are purely synthetic. Both types of his activity are based on classical European traditions, but eventually they are characterized by absolute novelty.

PART 2. THE ART UNIVERSE OF V. GEGHAMYAN

2.1. Coloring and layout of still lifes and landscapes.

It was unacceptable for Valeriy Geghamyan to have an easy, ironic attitude to the art. He also didn't see any point in playing with viewers or patronizing them from a creator's standpoint. For all his life, he was exhibited only a few times and never sold his works, although he could make a brilliant career of portraitist, being highly demanded in this genre. After graduation from the institute of arts, a young painter was immediately recommended to Armenia Art Foundation, with special emphasis on his professional qualities as a portraitist [81]. For a year, before moving to Moscow, he was in charge of portrait department of the Art Foundation, which truly speaks volumes.

Nowadays, Valeriy Geghamyan is famous mainly as an author of large narrative paintings and portraits, however, he didn't reject the so-called "easier" genres. He considered landscapes and still lifes to be an integral part of learning a craft of painter. He believed that only observing and following nature is able to develop a coloration talent of young painter, while training in still life provides a sense of compositional balance. The master himself was infinitely free from any dogmas in both genres. His incredible coloration and difficult, sometimes intentionally disharmonious compositions may lead to confusion, but they always arouse a desire to look at them more attentively.

The whole series of landscapes, in particular of Odessa, Armenia, the Carpathians, and Crimea, are well-known. There is also a range of works created by the painter by memory. Generally, these are the views of Geghard (ill., cat. number 313/p. 185, cat. number 383/p. 186, cat. number 384/p. 186, cat. number 402/p. 186).

Every summer Geghamyan took a group of students to the Carpathians or Crimea for a practical training. This tradition remained unchanged during all the twenty years of his teaching activity. He made the arrangements with local authorities concerning accommodation and meals for his pupils in advance. Nevertheless, it should be noted that he didn't sought to nanny his students, trying in every possible way to get free from load of responsibilities

and completely focus on creativity. Valentin Zakharchenko recalled how once in Crimea Geghamyan, with the skill of a true magician, got rid of his group, entrusting it to Zakharchenko himself, and meanwhile was enjoying the silence and completely immersed in painting. Moreover, he even didn't notice that a young teacher was virtually falling apart in attempts to gather and organize several dozens of students who at once felt freedom and impunity. As a rule, after the students group left, Geghamyan was trying to stay for a few weeks more, to have a rest from teaching, and peacefully work. During his own vacations in 1960s–1970s, he several times visited his homeland, Garni, together with family, where he was also painting the nature constantly.

The Carpathians, the Crimean Mountains, and the Gegham Range are the terrains having different climate, coloration, characteristic features and, of course, history. They are recognizable on the paintings of the artist, despite the absence of signatures (ill., cat. number 71/p. 185, cat. number 179/p. 184, cat. number 281/p. 187). Some researchers trace a certain similarity between Caucasian landscapes by Geghamyan and landscapes by Saryan. Unlimited coloration possibilities of Armenian painters in general appear on the surface. From that perspective, similarity of paintings by Geghamyan and Saryan is definitely obvious. Yet, the differences are more sufficient: the manner of Martiros Saryan is softer, more lyrical and chamber, while the style of Geghamyan is far harder and more monumental. Painting by Geghamyan is painting of local color spots, and in landscapes he stayed true to his manner. In spite of quite a hard form, he brilliantly coped with the main artistic task – expressiveness of image (ill., cat. number 57/p. 184).

Still life, as a frozen and quite artificial construction in the artist's work, is very ingenious. Ingenious artificiality is a feature of Geghamyan. There is a small number of first-class still lifes in the market turnover and a bit more preserved in the family collection. They are always united by two aspects: a similar coloration (all of them are made in a warm red-orange scale) and an abundance of objects in the compositions. Geghamyan had no interest in right proportions, following optical laws, or other features of realistic art. His still lifes are symbols, codes, rather than photo-recording of reality

(ill., cat. number 143/p. 191, cat. number 153/p. 190, cat. number 161/p. 190). In Soviet Union of 1960s – 1970s, exactly when these works were created, such art, which was, in fact, absolutely European, didn't find much response of cultural functionaries.

While staying in Odessa with his exhibition in 1970s, Armen Atayan visited the flat of his fellow student Valeriy Geghamyan, saw his works, and noticed that the painter became even more nervous and withdrawn because of a lack of understanding of his artistic language by his colleagues. Still, he didn't work in a manner convenient for The Artists' Union and didn't find social realism attractive. In this, he wasn't, however, an actively protesting artist with spectacular, although superficial artistic expressions. He did not aspire to the underground culture and, actually, took no interest in it, regarding it as senseless.

Still lifes by Geghamyan often contain an ethnic component: housewares, textile and everyday items of his homeland, fruits and bread, i.e. sets of symbolic items, associated with prosperity and longevity in folk consciousness (ill., cat. number 143/p. 191, cat. number 162/p. 191, cat. number 165/p. 192). Yet, in these works the author could also depict random combinations of items that attracted him by their shape, color, or texture. Furthermore, sentimentality or inclination to romanticize folk reality are not typical of Geghamyan. Such motifs and moods are not found among other genre series. Mainly, he was not much interested in private everyday life of people.

Simple bright items are “scattered” in the space of paintings, they can completely fill the space of work or “fall out” of the boundaries of cardboard. This strengthens the impression of randomness and fragmentariness of image as a part of something bigger, something that exists in a real space and time (ill., cat. number 341/p. 191, cat. number 165/p. 192). The composition technique, widely used by hyperrealists for emphasizing photorealism of image, in this case is intended for the opposite aim: generalizing the reality and reducing its items to symbols.

A lack of depth and accentuated flatness of image, traditional for Geghamyan, still allow reproducing the texture of items, ceramics, though conventionally.

Ceramics, textiles, metal, wood are not tangible by the viewer, do not provoke naive surprise of naturalistic imagination, instead, they are quite recognizable, and the author is satisfied with it. His task is not to create an artificial fragment of reality in a form of photographic document, but to show that a true reality around us, the one we cherish and stick to, is a pure convention and a symbol of our idea about it.

Still lifes by Valeriy Geghamyan are in demand among collectors and rare on the art market. At the same time, these works include truly special ones: sometimes the author used both sides of cardboard for painting, the family collection contains several double-sided works. We can see a still lifes at one side of the medium, and at the reverse one – a fragment of narrative painting or a conventional portrait (Appendix 17).

2.2 Archaic and innovation of pictorial “ballet” cycle.

One of the most spectacular cycles of works by Valeriy Geghamyan is “Ballet”. This conventional title unites a series of paintings, created at the end of 1960s and during 1970s in Odessa. For any painter, it’s challenging to interpret ballet motifs in an innovative way. The reason lies in the fact that a topic of dance has been addressed by numerous artists during several epochs – the topic is very beneficial in terms of art methods, it is compositionally attractive, rhythmically privileged. Female dancers were depicted already by Ancient Egyptians, and Geghamyan’s admiration of Egyptian antiquity is well-known and confirmed by entries in his personal diary. Of great interest are Ancient Greek images of female acrobats and dancers starting from Crete-Mycenaean period, whose influence is easily traceable in several cardboard works by Geghamyan, created in 1970s. It’s difficult to resist the charm of ballet crayons by Degas, as well as his bronze little dancer, not to be fascinated by courage and extraordinary vision in works by Toulouse-Lautrec, which became an ode to the world of stage. Theatrical decorativeness of ballet and theatrical motifs of Russian artists of Silver Age – all these served as an inspiration for many painters.

Geghamyan was no exception. During the entire life he took an interest in human body. Actually, it was not a feature of individual, but rather an aesthetic shape-forming category. Large-sized canvasses and cardboards of the series “Ballet” depict monumental powerful bodies, always in a spectacular angle, with perfect elaboration of form or exaggerating these forms (ill., cat. number 11/p. 171, cat. number 13/p. 171, cat. number 21/p. 171, cat. number 85/p. 172). Body serves as a building material for compositional conceptions of the painter. Ballet images by Geghamyan attract attention by a completely dissonant solution – they directly contradict the conventional image associated with ballet perception. The nature of dance is, first of all, delicacy, airiness, and beauty of movement, grace of rhythmic. Geghamyan, in contrary, interprets his images in an absolutely different manner, not departing from usual features of his characters, from typification and power. Rarely, he resorts to a different interpretation, but even in such cases he doesn’t fit into a conventional model of art in the context of the ballet world.

The works of the series are highly decorative and symbolic (ill., cat. number 33/p. 170). In this series of works, image formation by Geghamyan could not be more extraordinary. Dance has always been associated mainly with lightness, transparency, grace of images. However, Geghamyan breaks all the stereotypes: the images of dancers, created by him in 1970s, are, as usual, quite heavy, theatrically-flat, sketchy. Actually, these are typified images. In each work, the painter depicts not a specific model who inspired him, but a generalized image, and all traces of the inspirator disappears. In fact, a certain model (if there existed one) was just an impetus for a desire to paint, but not more, inducing the rush of inspiration and then fading into the background.

The recent information allows more distinct defining the origins of Geghamyan’s interest in this topic. Valeriy had a relative from his mother’s side – Laura Vartanyan (1942–1994), a famous Armenian dancer and film actress. She was educated as a professional choreographer, worked at Armenian Folk Song and Dance Ensemble, starred in eleven successful films of Armenfilm in 1970s, later immigrated to the USA. It was the peak of her career when Valeriy Geghamyan created the ballet series. Laura, just as Valeriy, was born in Garni, in the same family house of the Ter-Meliksetyans. Being already a famous

actress, she visited her parents in Garni, and Yerevan creative intellectuals were frequent guests of their home. In the same period, in summer, Valeriy Geghamyan came to homeland with his family. The impressions of the artistic dancing beauty embodied in a whole series of paintings. Undoubtedly, these are not Laura's portraits, but she became the impetus arousing the painter's interest in studying a new plastique.

Ballet paintings by Geghamyan were created in classic oil on canvas technique (ill., cat. number 29/p. 170, cat. number 30/p. 170, cat. number 315/p. 170), oil on cardboard (ill., cat. number 176/p. 208, cat. number 21/p. 171, cat. number 27/p. 171), as well as using tempera (ill., cat. number 13/p. 171, cat. number 33/p. 170).

Three early paintings on canvas are especially interesting due to a more realistic manner of painting as well as a "mosaic structure" of image and fine color solutions. Diagonal composition remains unchanged in all three works: stretched figure of a ballerina with her arms crossed on chest, her closed eyes being an embodiment of a poetic tragedy. This work evokes slight associations with "Swan Lake" by Tchaikovsky, thus, it's no coincidence that one of these paintings is known in literature under unofficial name "The Dying Swan". Yet, two more works on cardboard (ill., cat. number 11/p. 171, cat. number 85/p. 172) create an allusion on a Spanish dance, one of the dances at Siegfried's Ball. Geghamyan has no other, except emotional, confirmation for this plot. The ballet paintings are based on symbolism and decorativeness; they are not narrative and have no plot.

The painting "A La Seconde" is a large study from nature, having the size of two and a half by one and a half meters (ill., cat. number 4/p. 172). Young Valentin Zakharchenko once visited the classroom of Geghamyan together with his friend Liuda Tolkunova, introduced them, and noted that she did dancing. Geghamyan immediately was filled with enthusiasm and asked her to pose. Liuda differed from Geghamyan's favourite type of woman, being graceful and delicate. To Zakharchenko's joking comment, "Didn't you say you don't like such ladies?", Geghamyan replied, smiling, "Who knows what I said!", and started working. However, the painting depicted not real Liuda Tolkunova, but a conventional ballerina, noticeably gaining leg muscles.

“Dancer. Rest” (ill., cat. number 130/p. 166), magnificent in terms of coloration, is a small, by the standards of Geghamyan, work – only 140 x 70 cm. As in the majority of works by the artist, it lacks depth of space, and all the attention is focused on the foreground, namely, on a dancer, sitting with her back half-turn, in a unbuttoned dress for performance.

Commonly, figures hardly fit in the boundaries of paintings by Geghamyan. The artist thought by large formats and invented a whole technology of forming the medium of a painting. Canvas is difficult to work with, since it requires seaming to change the size of work. Moreover, canvas significantly increases costs on creation of a painting, complicates transportation and storage. Hence, Geghamyan gradually transferred to cardboard, which could be quickly cut and glued, it was lightweight and did not require an underframe in the process.

Some of the “ballet” works, as it was previously mentioned, were created using tempera. The properties of this material perfectly suit both for creating decorative cardboards and working on theatrical decorations, considering the undeniable aptitude of a theatrical painter Geghamyan had – he could be a wonderful set designer. Additionally, tempera is appropriate for monumental paintings, and works by Geghamyan are predominantly large, which, naturally, could not facilitate creating a feeling of grace of ballet images. The painter achieved such impression by other means, without sacrificing the size of cardboards and canvasses. What contradicts in the works by Geghamyan to the conventional image of ballet is, first of all, the majority of ballerinas firmly standing on the ground on their strong feet, having no shades of refinement and grace, customarily connected with dancers. Compositional solution always emphasizes solidity and power – it is often close to pyramidity, i.e. the most stable shape. Frequently, ballerinas are not just standing on the ground, not just barely touching it with toes, but they are standing, similarly to colossi, on the legs spread, typically straight, just like in Ancient Egyptian ritual step.

One more regularity is also of great interest: the figures of dancers are generally composed the way that their feet are cut off – a solution that was a bold break of main laws of composition, but it undoubtedly was intentional.

In the fragments where composition implies presence of feet, they are, yet, not outlined, i.e., they are also absent intentionally (ill., cat. number 97/p. 172). The same feature is present in the works “Ballerina in White Clothes” (ill., cat. number 11/p. 171), “Ballerina with Two Vases” (ill., cat. number 13/p. 171), “Ballerina with a High Collar” (ill., cat. number 85/p. 172), “Naked Ballerina” (ill., cat. number 21/p. 171).

In ballet motifs by Geghamyan exists an interesting parallel with Ancient Greek motifs, and, moreover, not with the classical, smoothed rhythmic and completeness of composition scheme, but with Archaic, even Cretan-Mycenaean. In such works, it's difficult to avoid associations: in some cases – with frescos of the Minoan period (ill., cat. number 33/p. 170), in others – with Archaic kore, their symmetry and pose (ill., cat. number 13/p. 171). It's fascinating that the figures, stocky and manlike, as if carved out of a block by Mikangelo, suggest the parallel not with kore, but rather kouros, tracing its roots back to ancient Egyptian sculptural images.

In the work “Ballerina in White”, at the bottom of the composition we can see a strip of ornament – parallels with black- and red-figure vase painting of Ancient Greeks appear on the surface of perception and associative series. It's interesting that virtually all ballet images of the painter which imply Ancient Greek shades are warm or, as it's possible to say, hot in coloration. The general “color sounding” of these works also echoes both Ancient Greek vase painting and Crete frescos.

Beside ballet, in 1970s Geghamyan created a range of large universal female images (ill., cat. number 1/p. 166, cat. number 7/p. 167). The frontal and static nature of archaic art, admired by Geghamyan, multiplied by symbolism and immensity, result in eternal goddesses in front of the viewers' eyes: beyond beauty and ugliness, good and evil. Similarly to any force of nature, they are ruthless and inescapable, however, beautiful in their grandeur.

“The Blue-Eyed” (ill., cat. number 1/p. 166) is especially decorative, although the painter himself, according to his students, disliked and disclaimed decorativeness, regarding it as a vain forming. Ironically, the creative genius of Geghamyan, all his artistic heritage consist, basically, in a form, conventional

and generalized, together with interplay of color, strive for the spectacular. His paintings are an example of new decorativeness, not superficially-comfortable that relaxes and consoles, but disturbing, making us look with eyes wide open.

The space of the picture is again just a convention. Although the author introduces additional objects, intentional distortion of a straight-on perspective allows him to avoid unnecessary realism of image. Realism, in Geghamyan's opinion, is quite boring, and it is not necessary at all in the tasks of reaching the borders of symbolism. In realistic art, built according to the laws of perspective, it's possible to achieve the effect of conventionality and symbolism only by introduction of straightforward attributes-symbols into an image. Geghamyan masterly avoids it, his generalized images do not require descriptive symbolism or hints to a viewer.

2.3. The balance of ethics and aesthetics in large thematic paintings.

Geghamyan is an idealist, therefore seductiveness of evil is strange to him. Looking at his works, you need to forget about the vague criteria of good and evil. Moral boundaries of personality are so distinct and strict for him as the lines of his paintings.

In our century of complicated and shifty truth, such certainty appears outdated, being far from postmodernist bunching of moral relativism. But, remarkably, Geghamyan, having certain vision of good and evil, is definitely not a one-dimensional artist. He manages not to sink to primitive lecturing, he just calmly states: here is beauty, here is ugliness, here is good, and here is evil. Furthermore, physical ugliness of characters by Geghamyan, similarly to an ancient myth, reflects the ugliness of soul.

“Mockery” and “Rebellion” are some of the main epic works of Geghamyan, with the immense power of impact on a viewer. The primary sketch (ill., cat. number 86/p. 211) is of great interest, containing two schematic scenes which were divided by the painter in the course of work. As a result, he created several grand works with different plots. The bottom of the sketch transformed into “Mockery” (ill., cat. number 35/p. 214, cat.

number 82/p. 215, cat. number 304/p. 214), while the top – into “Rebellion” (ill., cat. number 39/p. 218, cat. number 302/p. 218).

The size of the paintings is impressive, being on average three and a half by two and half meters. Nevertheless, a tendency of exaggeration of everything – the size of works, features of the characters, passions – is a habit of Geghamyan. To the painter’s credit, his works look not just big, but majestic. Evidently, achieving such an effect is possible only by offering a quintessence of beauty to a viewer, and Geghamyan was brilliant in it.

“Mockery” (ill., cat. number 304/p. 214) is a splendid work. It is still a mystery how the painter could achieve such an effect. The topic seems to be cliché, the composition doesn’t impress with uniqueness, the idea of opposition of crowd and personality is a classic – how could all these amaze? However, a lonely monochrome figure in a trench coat standing in front of a crowd of naked, motley trolls evokes virtually physical feeling... not of fear, but rather perplexity, and the eternal silent question of those who differ, “Lord, what am I doing here?” is racing round in a head.

A small sketch of this painting (ill., cat. number 82/p. 215) comprises an obvious parallel with a classic plot – the mocking of Christ. Haughty, dressed-up monsters with conventionally human faces, roaring with laughter, are standing behind the messiah. In a little distance – two faceless female figures with their heads down, understanding and accepting anything. In such an interpretation, not everything is so hopeless; here exists a balance between human and primitive. However, it was not implemented by Geghamyan in the completed work. It could have seemed too straightforward for him. In the final version (ill., cat. number 304/p. 214) there is no sign of such a balance. The character not only entirely lost any features of messiah, but he is lonely in front of a crowd of conventional people going wild. Their ugly essence doesn’t wear luxurious clothes anymore, it is literally naked and overwhelms with its mass. Ugly bodies, ugly souls.

One more version of “Mockery” (ill., cat. number 35/p. 214) suggests the same idea, but using a different method. We observe a common technique of opposition. A slave market is implied. In the foreground, there are four naked

figures, farther – a laughing idle crowd. Geghamyan is a great specialist in conventional character type. His multi-figure compositions are a wild carousel of faces, bodies, emotions, moods, and images.

Thus, there are four naked bodies, four doomed, two men and two women. Seemingly, if they are united in their fate, they should compose a whole, being a carrier of the same idea. However, the compositional center of the painting is a pale angular female figure, almost deprived of volume. Again, as in the previous version of “Mocking”, Geghamyan used a technique of color contrast for accenting. As opposed to unthinkable colorfulness of the crowd, the main character is monochrome and bodiless. Probably, it is eternal opposition of body and spirit. In contrary to the first version, the female character is in armor of her detachment. She doesn't lament, as her fellow sufferer from the previous painting, but says with all her appearance that she is not here. The rest of naked bodies are perceived as a part of the motley crowd. They are absolutely corporal and, considering their grotesque earthiness, embody everything primitive. Geghamyan's idea is interesting: it turns out that not all obvious victims are decent of different fate...

Geghamyan is a monumental painter according the type of artistic thinking, hence, his works are very static. “Rebellion” (ill., cat. number 302/p. 218) is an exception that proves this rule, a strikingly dynamic painting. Against the background of the huge crimson sun and a church that reeled in smoke, the action unfolds: simultaneous procession and appeal.

It has a familiar linear composition and several grounds. At the first one we can see “the lower class” – strong, naked bodies, deformed faces. At the second one – the monolith of “the upper class”: power and control, embodied in the generalized characters of religious and secular rulers, the masks of haughty calmness and confident superiority. Geghamyan's all-time favorite technique of opposition is implemented here by means of contrast of a dynamic appealing crowd and static character of the commanding. Yet, here exists an intermedium connecting both of the groups – a mysterious leader, and again, a meaningful monochrome center of the painting is accented. A monumental person, wearing a black soutane, unbuttoned

on the chest, holds a thurible in his left hand. His right arm, raised in a patronizing gesture, is about to become the dominance of the painting... Still, Geghamyan lacked the size. And now the viewer's attention is focused on another outstretched arm – that of a muscular torch-bearer, looking back at the rulers and illuminating their faces. We can see not the warring sides when one group rises up against the other, as it may seem at first glance. On the contrary, they are united for an accomplishment the author leaves a viewer in the dark concerning the aim of the rebels. Where and for what do they strive?...

Valeriy Geghamyan is a strong colorist by nature, moreover, he had influence of Saryan's school. His paintings simply impress by color solutions. At first, they may even be perceived as a color cacophony. Nevertheless, the coloration by Geghamyan is similar to complicated intellectual music. The farther from the sweet-and-smooth harmony the composer departs, the more stunning effect it will make on the one deciding to immerse in this music. "Color shouldn't create merely light harmony", reminds Geghamyan unobtrusively from the pages of his diary [9, p. 104].

The family collection of the master contains a large fragment of version of "Rebellion" (ill., cat. number 39/p. 218). Nine figures are "squeezed" into a quadrangle, close to a square. The background is deep blue, the faces are disgusting, exaggeratingly hideous. Each of them is "shaped" by numerous color spots, combined in an absolutely wild way. It is easy to recall the violent expression of the Fauvistes.

Resemblance with artistic means of symbolism, expressionism and fauvism is often ascribed to the manner of Geghamyan. In all fairness, it should be noted that he, in fact, "draw power" from European art of the first half of the twentieth century, yet, equally as from the art of High Renaissance, Ancient Egypt and Medieval Armenia. Geghamyan is not a simple painter; he combines too much academic education and personal talent to be easily resolved into simple components and reduced to unambiguous categories. Moreover, the artist himself believed that, "...creativity should comprise everything. One cannot say that something is outdated and something is new" [9, p. 27].

Undoubtedly, among a variety of topics in creative life of Valeriy Geghamyan, several ones are standing apart. Too personal matters frequently adsorbed the artist, although Geghamyan successfully coped with boundaries of his own world perception and managed to create works of universal orientation.

Artistic research of national aesthetics by Geghamyan is not limited to statement of exoticism or historical past. His ethnic images and narrative paintings based on national plots appear completely national, declaring the similarity of human nature rather than conventional differences. They show the viewer that good and evil do not have any national features.

In the period of creative retreat (1985–2000), Valeriy Geghamyan created several large-format paintings he had never showed to anyone – “Khachkar” and “Loveless Wedding”. Sometimes, these works are mistakenly interpreted as a diptych, considering the similarity of format and artistic manner. Both of the pictures are pronouncedly flat, their space and volume are conventional, linearity prevails over picturesqueness. However, the paintings completely differ thematically, being unlikely to unite in terms of ideas.

The fragments of these paintings were seen by the closest relatives of the artist, yet neither they, nor the author himself had ever looked at them from the distance at the exhibition. Due to the large size, it was impossible to store the works unfolded, even no stretchers for them existed. Furthermore, the paintings were, in fact, created by fragments. For a long time, they had been lying on the shelves in the flat of the painter just as rolls. And only a range of complex restoration works allowed preserving and stabilizing these paintings. Only afterwards there was an opportunity to exhibit them without any fear about their safety.

“Khachkar” is a painting the master had been working on for the last fifteen years of his life (ill., cat. number 317/p. 230). Geghamyan was persistently searching for a form of implementation of his idea. The earlier narrative works of the artist, namely “Rebellion”, or paintings from the cycle “Satirical Images of the Past” (ill., cat. number 42/p. 209, cat. number 176/p. 208, cat. number 181/p. 209) show more compositional freedom, and the painting itself is unpredictable and emotional. “Khachkar”, in contrary, is

graphic and refined, it doesn't contain any random lines or an expressive color spot.

Quite a significant number of sketches, preliminary works, and versions of this painting are preserved. These are predominantly anatomical drawings of typical human body positions (ill., cat. number 101/p. 234, cat. number 196/p. 235, cat. number 231/p. 236, cat. number 258/p. 235, cat. number 284/p. 235, cat. number 296/p. 235, cat. number 381/p. 234). Valeriy Geghamyan had thorough knowledge of anatomy, considering that long years of teaching drawing, studying of nudity brought his drawing mastery to unattainable height. Nevertheless, he repeatedly worked on the fragments of the image: wrists, feet, shins, necks, heads from different angles, in different manners. A perfectionist by nature, the painter took his time in represent his idea in a work.

A full-size charcoal and pencil sketch (ill., cat. number 327/p. 231) could surely become an independent graphic work. Transformation of the earlier sketches allows tracing the evolution of Valeriy Geghamyan's idea. The composition is formed virtually from the beginning, the number of characters varies from three to four, still, they are not so conventional as in the final version. The central figure is male; later, having created multiple versions of androgynous image, the painter decided on a female image.

A monumental figure, hardly fitting in the size of the work, "holds" both the composition and the world falling apart on the painting. In this picture Geghamyan minimized convention to the extremes. Striving for pureness of the idea, he rejected identifying features of the characters and, undoubtedly, made the painting even more mysterious. Only after consistently studying all versions of the work, all its sketches, it's possible to try to interpret the image, yet with a certain degree of probability. The central figure – Mother Armenia – is the embodiment of unconquerable Armenian spirit. Despite the trying times and challenges of history, it doesn't break down or disappear. The right side of the painting shows a reeling khachkar – a symbol of the ancient culture.

Khachkar is probably the most recognizable Armenian symbol in the world. The history of emergence of the tradition of stone stele in commemoration of certain events or for the purpose of marking special places, at graves, sources

and so on is lost into the depth of the centuries long before the Christianization of Armenia. However, in the middle of the first millennium these stone blocks gained new senses and forms. Pagan solar and elemental symbols, depicted on them, transformed into those of Christianity. Generally, crosses with plant symbols adorned with complicated ornaments were carved on khachkars (Appendix 18). Less frequently, an image of Jesus or Deesis composition were at the top. The total number of khachkars on the territory of Armenia equals several tens of thousands. Even greater number of them was located on the historical Armenian territories, now they are stored in other countries. In 2010, the art of creating khachkars was inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO under the title “Armenian Cross- Stones Art. Symbolism and Craftsmanship of Khachkars”.

Since childhood, Geghamyan adored Armenian history and culture. As a truly universal national and spiritual symbol, khachkar could not leave him indifferent. The painter used it in many works, starting from realistic portraits of 1960s (ill., cat. number 52/p. 162). Coming to his homeland in summer, Geghamyan visited Geghardavank – an ancient cave monastery not far from Garni. On the facades of the buildings, located next to it, several dozens of sophisticated khachkars are carved on the rocks – a plenty of muted shades of local basalt and tufa. Stone carving, covered with gray moss and smoothed by rains and wind during ages, acquires colorful mosaic structure in the paintings of the master (ill., cat. number 318/p. 222).

The second large painting of the same period was titled by the author as “Loveless Wedding” (ill., cat. number 318/p. 222). Sometimes it appears in literature as “Bloody Wedding”. This wrong title emerged in early 2000s during the preparation of first materials about the painter for publication. Later even the researchers of Geghamyan’s creative life began using it; however, it is the author’s version that sets the right tone for perception of idea of this painting.

Genocide and forced assimilation of Armenians in 1915 is a topic Geghamyan had been reflecting on all his creative life. The first descriptions of the plot are present already in his early diary in form of fragmentary thoughts, historical references, and eyewitness accounts, recorded by him.

Yet, he implemented his idea only at the time when he could completely focus on creativity: “the time of a painter came”, stated Geghamyan after retiring. In the period from 1985 to 2000, he was constantly working on major topics taking breaks only for sleep or extreme necessities.

“Khachkar” and “Loveless Wedding” are the last works by Valeriy Geghamyan, being the largest in terms of idea and implementation. These are the paintings of museum value – mature, harmonious, with no place for personality, but only for archetypes.

2.4. Humanistic universum of ethnic images by Valeriy Geghamyan.

Valeriy Geghamyan is an individual who, despite the growing interest in recent years, still remains predominantly a mystery for researchers and art admirers. He was quite a reserved person and had few contacts with outside world, preferring his own microworld, in which everything was built due to his personal laws and which was closed for anyone else. Even the students, and the establisher of Odessa’ Faculty of Arts and Graphics had many of them, recalled that the teacher was very reserved and it was near to impossible to get to visit him. Therefore, every new fact of the artist’s biography is worth its weight in gold.

An Armenian by origin, the painter went through the establishing and formative period on the Armenian lands, with Martiros Saryan being his teacher and creative mentor. The artist left Armenia at the age of late twenties, and since that time he visited his historical motherland only occasionally. From 1954 to 1956 his creative path unfolded in Moscow where he worked as a leading painter in the section of Monumental Painting under USSR Art Fund. From 1956 to 1960 the artist worked as a teacher of artistic disciplines in Birobidzhan, and from 1960 to 1963 he stayed in Makhachkala, being a teacher at Dagestan Art College.

After these short, although strongly distinct, parts of life, a momentous event in the painter’s fate occurred: he moved to Odessa where he spent the rest of his life. Thus, almost forty years of Geghamyan’s creative biography was dedicated to Odessa artistic space, which, undoubtedly, was influencing

him with its colorfulness and which, at the same time, was enriched by him, even more considerably. Hence, in the artist's creative life one may trace five periods: Armenian, Moscow, Birobidzhan, Dagestan, Odessa. However, only two of them – Armenian and Odessa, “flanking” his creative path, became pivotal due to their duration and significance for embodying the worldview and individual manner of the artist.

Each of these periods was reflected in the creative heritage of the painter not only in form of numerous landscapes he constantly addressed to, not only in form of famous narrative paintings on philosophical and historical topics, but numerous ethnic character types, which are perceived as independent ethnic studies. These are often half-sketch works, oil on cardboard, of not very large size; however, some works are quite large-scaled. It's crucial to remember that, despite the fact that all the works of this kind can be treated as reflections of five important periods in creative life of the artist, it doesn't imply direct chronological correspondence. Many ethnic images were created by Geghamyan in 1960s – 1980s, i.e. during Odessa period; still, this body of material includes the images of Armenians, Kurds, Hutsuls, Russians, Spanish, and African character types. Each of these groups of works is an original quintessence of the author's ideas on a particular period of certain nation, its customs, character features, costume, specificity of character types. Additionally, ethnic characters are also present in other works where the artist sets himself a task to study and embody national aspects in a certain case, including his famous, near programmatic, works of early 1990s. The analysis of each of these groups of works comprises the elements of scientific novelty, since such independent efforts have not been made in national cultural studies yet.

Among all ethnic images by Geghamyan, we should primarily highlight Armenian, Kurdish, Ukrainian, and Russian ones. The scope of Armenian and Ukrainian images is, perhaps, the widest. Apart from separate ethnic studies, research of Armenian vivid characters continued both in narrative paintings, which are currently presented as finished works and rich sketch material.

The manner of Geghamyan tends to stylization, decorativeness, monumentality, and conventionality, generalization. Therefore, we cannot always state about portrait features, typical of face of certain images; commonly,

ethnic exercises of the artist are rather costume studies, exploring national costume and accessories. It is of great interest that the vast majority of such works have warm coloration, sometimes hot, they are flaming with energy, and that can be regarded as their characteristic feature. The painter was a great stylist, being able to distinguish the most typical, bright features of every character type, to note the things hidden from an average eye.

“Armenian Dancer” (ill., cat. number 23/p. 241) is probably one of the most typical images created by Geghamyan during these years. Dynamic, having rapid chaotic rhythmic, making the entire cardboard be filled with agitation and speed. Raised arms, movement of the figure, clothes flying in dance – all these make the work an embodiment of movement and activity. White is prevailing in the color scheme of the cardboard – the artist seems to remind us about pureness and beauty of youth, while hot coloration of the background and the cloth behind the figure is an embodiment of hot, passionate temper.

It’s interesting to compare this image, an embodiment of movement and dynamics, with the image of the cardboard “Armenia” (ill., cat. number 149/p. 244). In early 1970s, Geghamyan created several works that were very similar in their compositional solution and coloration, all of them being done on cardboard, in oil painting technique, depicting Armenian women. The images are very static, in contrary to the above-mentioned dancers. These are nearly the images which “worship”, they immediately remind us of the artist’s admiration for the Ancient Egyptian art, with all its grandeur and static character, and no less of his admiring Antiquity, with its eternal calm balance. These are almost kore, deprived of personification. The faces on all the cardboards are not detailed, which is common for the works by the master in which he resorted to typification, highlighting the generalization. Sometimes the arms are raised: “Armenian Woman with Two Dishes” (ill., cat. number 175/p. 244), “Armenian Woman with Pomegranates” (ill., cat. number 157/p. 244). A male image, created according to the same scheme, is also present, having a similar compositional solution, a lowered horizon line, hot-colored background, a stylized tree on the background, the raised arms. This is the cardboard “Armenian with Two Jugs” (ill., cat. number 166/p. 245).

Looking at the cardboards with female images, with their arms raised, where everything is subject to the static character and detachment, we cannot avoid mentioning the author's admiration for the Byzantine art. The parallel with Orant is obvious in this case. We should also focus attention on an interesting detail: only in one case, and that is the cardboard "Armenia", the compositional solution is built due to the principles of symmetry, while in the others asymmetry principle dominates, and this is, apparently, not coincidence. The central axis of the composition is intentionally displaced aside, in all the works – to the left. And only the cardboard "Armenia" has the main compositional axis, that is, in fact, a figure, located right in the middle of the picture. This adds static features, monumentality, and grandeur to the work.

"Armenian Woman against the Background of an Orange Tree" (ill., cat. number 164/p. 244) is a variant of this cardboard. The painting shows the identical composition of a female figure and nearly identical costume of the figure. The interpretation of a tree behind the back of the character and the lower part lacking the striped ornament are the only things that differ. Yet, the figure in this cardboard is moved to the left, which changes the general "sounding" of the work completely.

The studies of ethnic types are also observed in the famous works by Gegamyan "Mockery I" (ill., cat. number 304/p. 214), "Rebellion" (ill., cat. number 302/p. 218), "Loveless Wedding" (ill., cat. number 318/p. 222), "Khachkar" (ill., cat. number 317/p. 230). Probably, of the greatest interest is sketchy, preparatory material where one can see bright characters, emotions, the tension that was either slightly hidden, or evident in the creativity of the painter. However, there is a major difference between these works and Armenian images: virtually all preparatory materials are female and male heads as separate studies for future paintings, having thoroughly elaborated, detailed faces. These images are also frequently typified, not portrait, they are also generalizations of characters, yet, the presence of pointed facial features, the eyes which are often wide-open, again, similarly to the Egyptian ones, make the images not only dynamic or static, active in movement or symmetrically-calm, but rich in emotional spectrum. This is characteristic of

variants of the images “Armenian Bride I- IV” (ill., cat. number 92/p. 224, cat. number 90/p. 224, cat. number 89/p. 224, cat. number 93/p. 224 respectively) and “Mother Armenia I-VII” (ill., cat. number 314/p. 231, cat. number 100/p. 231, cat. number 102/p. 232, cat. number 183/p. 233, cat. number 208/p. 232, cat. number 45/p. 232, cat. number 75/p. 232 respectively). In the last works, the type of face was gradually evolving, becoming more monumental, and the character gained strength and static features in addition to pain and cruelty.

The cardboard paintings “Boyars I” and “Boyars II” (ill., cat. number 99/p. 210, cat. number 42/p. 209) are important for the investigation of composer’s skills of the artist and they serve as a proof to his high professionalism as a master of rhythm. Especially the “Boyars II” cardboard painting is probably the best proof that the true artist is able to show an ethnic character, a national color without even detailing the dress, without any special color scheme, used only in this case, and rhythmically, by setting a certain rhythm with a few lines, and in several volumes, the details of the dress are summarized. In the “Boyars II” cardboard painting Geghamyan actually created a geometric composition, outlining the specific recognizable high hats of the boyars, accurately guessing their proportions and form and specifying the exact character of the blurs of boyar fur coats, which creates a general primitiveness, difficulty, and might.

The same features may be traced in the cardboard painting “Tsar” (ill., cat. number 147/p. 210), in which the main feature was a certain bell-shaped static. It is extremely contrasted, for example, with the subtlety and exuberance of the color palette in the cardboard painting “The Orient” (ill., cat. number 156/p. 246).

The Ukrainian images, predominantly Carpathian ones, were along with the Armenian images. Geghamyan often addressed the national images of Ukraine, where he lived for half a lifetime. A number of Ukrainian types appeared in his works of art earlier than others – since the 1960s. Characteristic compositional schemes, which the artist will later use repeatedly in other studies, were first tested on Hutsul images. First of all, the same motive is “worship” when the artist presents the figure with the hands raised upwards. He uses the Orant static in the 60’s of the twentieth century in the Ukrainian cycle of cardboards: “Hutsul Woman with Hands Raised”

(ill., cat. number 2/p. 238), “Hutsul Woman in a Red Apron” (ill., cat. number 25/p. 238), “Red-haired Blue-eyed Hutsul Woman with two Bowls” (ill., cat. number 26/p. 238), “Hutsul Woman with a Bowl” (ill., cat. number 5/p. 238).

Contemplating these cardboards, one cannot help but notice the influences of the avant-garde, the art of the Boychuk people, the flavor of the works by Alexandra Exter. They are characterized by ornamentation, strict geometry, but bright, light palette, as in the cardboard with a hutsul woman holding a bowl in her hand. The same traits are observed in the works “Hutsul Woman against the Background of blue Mountains” (ill., cat. number 49/p. 239), an interesting work “Hutsuls” (ill., cat. number 58/p. 239).

It is worth comparing the two groups of cardboards featuring the Ukrainian themes, which are fundamentally different from each other both in the manner of performance and color, since the second group is rather heavy on a palette, not as light-bearing, as the aforementioned cardboard. These are the works “A Ukrainian Woman” (ill., cat. number 316/p. 239) and “Portrait of a Hutsul” (ill., cat. number 47/p. 239). They were painted in the late 60’s of the twentieth century, but in another technique, not on cardboard, but on canvas, without the use of tempera, which tends to generalization and flatness, especially decorative. Both works are academic, completed, realistic, there is almost no place for theatrical decoration, the images are less plane, although the monumentality is still available due to the mosaics of the painting, somewhat in Vrubel’s manner, which Valeriy Geghamyan repeatedly addressed.

This characteristic makes the canvas look like monumental wall panels. But the main difference between these works is their rather heavy, dark, even somewhat earthy coloristics. In addition, in these two works, as in the paintings “Hutsuls” and “Hutsul Woman against the Background of blue Mountains”, the decorative solution of the background is replaced by the presence of landscape inclusions. This special feature distances the works from momentousness and conditionality.

Appeal to ethnic images, careful study, almost dissection of the national characters was a task that Valeriy Geghamyan set himself for all his creative life.

He transmitted the national color to the rhythm, form, color, constantly studying the clothes, typical features of the person, placing the image in a characteristic environment – either an architectural background or fragments of the landscape. Each time he was able to capture the most characteristic feature, distinctive for the chosen image, making him recognizable, sharp and unique. But each of the frames of the artist's ethnic images, whether Armenian or Ukrainian, or Russian, is worth more research and advanced analysis, because until now this topic can be considered one of the lacunae of national art studies.

In general, it can be noted that the themes of the artist's works, namely, the appeal to national characters, is not a key to the creativity of Odessa nonconformists. Valeriy Geghamyan's typification and generalization of images are very much distinctive from individualized Soviet protest art. Indeed, a personal artistic protest allowed nonconformist artists to demonstrate the acuteness of the "personality-society" conflict. In the work of the artists of this direction, everything typified and generalized was presented as a characteristic of formal official art and was immediately marked outdated and artistically indistinct.

The highest professional level of performance immediately distinguishes works by Valeriy Geghamyan from the bright, however, not always artistically perfect works of representatives of the unofficial art of the second half of the twentieth century. Some of the main features of nonconformism are urgency, a clear attachment to a particular time-spatial and historical-cultural context and, most importantly, dependence on this context, which are not inherent in Geghamyan's creativity. His artwork, first of all, is about a universal humanistic absolute, but not a reaction to the transient.

PART 3. THE DESTINY OF IDEAS AND ARTISTIC HERITAGE

3.1. Works of the artist in the restoration practice

Nowadays creative heritage of Valeriy Geghamyan is exhibited at the best museums, and for the next few years personal and collective exhibitions are planned both in Ukraine and abroad. The works of the artist travel around the world, appearing at auctions, in private collections, at state cultural establishments [28, 30, 45]. All these became possible not only due to a complex research and promotional work, conducted in recent years, but also due to comprehensive restoration and stabilization activities, developed specially for this project.

First presentation of paintings and graphic works by Valeriy Geghamyan to general public took place in 2001, during the first retrospective exhibition of the artist in Odessa [38]. At that time, large narrative works of the painter were displayed at the exhibition sites of artistic-graphic department of Odessa pedagogical university. Among them, “Khachkar” (ill., cat. number 317/p. 230), “Loveless Wedding” (ill., cat. number 318/p. 222), and “Ballet” cycle (ill., cat. number 29/p. 170, cat. number 30/p. 170, cat. number 315/p. 170) were exhibited for the first time.

Unfortunately, as a result of storage conditions, the majority of works were presented in poor state. For a long period, canvasses had been stored folded, in conditions far from the standards of museum storage. At the first posthumous exhibition the paintings were presented as they were: with no stretchers, cleaning, or conservation (Appendix 19). Nevertheless, they created a furor in Odessa’s artistic life.

Since then, the works were again subjected to the changes in humidity, temperature and light conditions, the absence of tension, the effects of domestic dust and other hazardous conditions. As a result, they acquired intractable deformations and destructions. In 2015, active preparatory work began to rescue Valeriy Geghamyan’s artistic heritage.

At that time, a vast majority of the paintings were located in Odessa. Considering the complexity of future attribution and restoration activities, the

paintings were transported to Kyiv. A team of experts and restorers, formed for these objectives, saw only rolls covered with a plastic sheeting. All the canvas, cardboard, and paper works were folded, none of them being put on a stretcher. Some works had been stored in such conditions for decades.

A thorough analysis of state of the paintings, systematization of data, defining the priority of tasks allowed devising a plan of restoration works. Yet, restorators faced a range of problems. First of all, it turned out that the country didn't have an experience of restoration of paintings on cardboard of such a large size (the size of some works exceeds 15 m²). Moreover, they didn't have a premises or equipment for this purpose. Eventually, it was decided to create a special restoration workshop with the necessary conditions to accomplish the tasks set.

A premises with the area of more than 400 m² was equipped with a system of professional illumination of the fragments. The equipment was developed with regards to the size of the paintings to provide conditions for comfortable work with them. Restoration extendable tables allowed working on several paintings simultaneously; use of pneumatic equipment enabled them to carefully clean and fix the fragments of the paintings (Appendix 20).

The general sequence of operations included the following stages:

- measuring physical dimensions of the works and photo fixation;
- visual inspection and analysis of state of the works;
- inspection in oblique light, ultraviolet and infrared spectrum;
- research using digital microscopy;
- macro-photo-recording of fragments requiring additional research;
- chemical analysis of the samples of media, primings, and paint layer;
- defining restoration methods for a particular painting;
- cleaning and disinfection;
- elimination of deformations;
- reversible restoration of the fragments that were destructed;
- strengthening the works by special solution and twinning edges;
- placing the works on stretchers;
- applying protective agents;
- conservation of the works.

Generally, preparation, research, and restoration works lasted for approximately 3 years. A team of restorers under the guidance of restorers of higher category of National Scientific Research Restoration Center of Ukraine were working on paintings and graphics by Valeriy Geghamyan. In development of methods and stages of restoring activities, the practices of scientists of restoration workshops of Tretyakov Gallery were also used. Successful approbation of the developed methodologies allows their further use for preserving heritage of other painters.

Beside the teams of art critics and restorers, a group of professional carpenters was involved in the project. They were in charge of providing a significant number of large-sized stretchers, firm enough to stably fix and safely transport the works, but at the same time light and flexible for the paintings not to become deformed in fluctuations of humidity and temperature. The design of these stretchers was developed by an experimental method according to the drawings under supervision of the restorers. To achieve this aim, the carpenters used about 30 m³ of high-quality wood. At the final stage of conservation, the majority of the pictures were placed into moldings, which were also specially designed for the heritage of Valeriy Geghamyan. To prevent harmful effects of the environment, graphic works were put under glass, ensuring adherence to all museum requirements (Appendix 21).

During the restoration works only reversible methods were used to restore the original look of the paintings. And, the most important, no interference in the author's initial idea occurred. If loss of fragment was for some reasons irreversible, the restorers didn't attempt to recreate it due to their own "opinion", "feeling", or "vision". The restoration team was working according to provisions of the Venice Charter (1964), which states "it [restoration] must stop at the point where conjecture begins" [29].

Most of the results of the preparatory studies were also used in the attribution of works by Valeriy Geghamyan. Additionally, nowadays they are of paramount importance for authenticity expertise of artistic objects ascribed to the painter.

3.2. The problematics of attribution and expertise of master's artwork.

Attribution is the initial and difficult stage of any research with the work of art. Often the work was initially (unintentionally or intentionally) erroneously attributed, but with modern technical analysis capabilities, reattribution is a common phenomenon. The process of repatriation of objects of art is continuously going on all over the world: from private collections to world-class museums, and more often to the direction of reducing the value of the object of study. Another question is that almost always the owner of a work of art is not interested in its re-attribution, since there is a high risk of reducing its intangible value and, definitely, the market value.

Traditionally, in order to attribute objects of art or collectibles, it is necessary to carry out a set of expert measures. Examination is conducted simultaneously in three directions: technical and technological research of the object, historical and stylistic research, and provenance research, that is, the history of the object's existence. Of course, all stages of research are conducted exclusively by scientific methods. In other words, when formulating conclusions, all information that served as arguments should be factually confirmed. The results of technical and technological research should be objectively documented, and should be carried out in such a way that it is possible, if necessary, to repeat them.

The study of Valeriy Geghamyan's family collection of works was not an exception. The study was carried out in three vectors: work with primary sources (search, decoding, analysis of documents), work with materials and techniques of master's works, stylistic and comparative art history analysis of his heritage.

Attribution of works of art by Valeriy Geghamyan from the family collection had its difficulties. First of all, this lack of documented information about the artist, on which you could rely unconditionally. Valeriy Geghamyan's name, his life and work were not only understudied, but fanned by so many myths and legends that at the initial stage of information gathering, the research team took an erroneous direction several times, taking unconfirmed information from reputable sources as true. For example, about his involvement in Odessa non-conformism [21, 27, 37].

The doubtless fact was that the collection under study is Valeriy Geghamyan's artwork. Nevertheless, taking into account the number of works, as well as the fact that the artist did not put autographs, he taught artistic disciplines all his life and his son was also an artist, the research team carefully analyzed each painting and each drawing. They couldn't exclude the possibility that the collection contains the work of friends, pupils or a son, performed in the manner of a master. Indeed, after conducting a comparative stylistic analysis, it turned out that among the works by Valeriy Geghamyan there were several works painted by somebody else, although the materials science expertise confirmed the identity with authentic author works. They turned out to be two drawings of a human figure on cardboard (most likely these are students' works) and one pictorial tempera work "Geghamyan" stylized (there is a likelihood that it was created by the artist's son, but it is a rare occurrence because Alik Geghamyan is distinguished by individuality).

The main task of the technical, technological and material research of paintings to prove indisputable authorship was the development of a restoration plan based on them. And only in the second place – the formation of the reference base of materials used by the artist, as well as the database of trace data. All material information carriers (samples of the supports, couches, paint layer; photo documents of macro research) were preserved and systematized chronologically and technologically (Appendix 22). Thus, an exhaustive catalog has been formed, which can be accessed in the future for comparative analysis.

The paper work with the artist's personal archive allowed to confirm or deny the names of works used in the environment of art historians. For example, the names of large symbolic paintings of "Bloody Wedding" and "Apocalypse", appearing in the literature, were called by the artist much softer, and at the same time more succinctly – "Loveless Wedding" and "Khachkar". The ballet cycle paintings, which received their names in the 2000s by the way of associative writing, were also given back the author's names.

The artist's learning and teaching notes revealed his teaching method for the first time, and communication with students allowed practically reconstructing this method (Appendix 23). Due to the large number of graphic studios (charcoal, pencil, mixed), one can clearly trace the patterns of formation

and compositional arrangements of Valeriy Geghamyan, and on the basis of these data make intermediate conclusions about the authorship.

One of the most valuable primary sources is the artist's diary, previously not studied by anybody from the professionals and not even read (kept by the autor in Armenian). It contains a small amount of biographical information, which set the direction for further search in the official archives, as well as an array of data on the formation of the artistic language of Valeriy Geghamyan (Appendix 24).

Appeals to the State Archives of Armenia are an important stage of research work. That's where reliable facts concerning the origin and family of the master were obtained (Appendix 25). These data made it possible to identify many of the "features" of Valeriy Geghamyan's personality and behavior, and in combination with personal notes made it possible to draw his psychological portrait.

Interviews with relatives, students, neighbors in Odessa, Yerevan, and Garni gave even more factual information about the artist's biography, history and circumstances of the creation of many works. For example, in the magnificent oil portraits of "Old Man Ike" and "Elderly Armenian Woman" (ill., cat. number 55/p. 163, cat. number 52/p. 162), the inhabitants of Garni recognized specific people – Ter-Meliksetyan's nearest neighbors. They still remember the old man Ike because of his powerful physique, and Ustiyanna, which is the name of the woman depicted by Geghamyan against the background of the khachkar, because of her life tragedy: she lost her husband and all sons in World War II. Moreover, there were witnesses to the circumstances of the creation of these works, thus, it was possible to narrow down the chronology to the maximum.

By the way, in the homeland of the master evidence was received that the artist repeatedly came to Armenia and worked there from nature. Actually, he engaged himself only in painting and nothing else in Garni. Expeditions in the vicinity of this village, which is breathing in its history, allowed us to confidently attribute a large number of landscapes (ill., cat. number 96/p. 187, cat. number 281/p. 187, cat. number 313/p. 185, cat. number 383/p. 186, cat. number 384/p. 186, cat. number 402/p. 186).

A consistent comparative analysis of the artist's heritage made it possible to finally systematize his works for the first time genre, thematically, and technologically. Initially, two groups were allocated according to the technology of image creation: graphic and pictorial. Further differentiation led to the formation of separate work cycles. Valeriy Geghamyan was noted for his remarkable work ability and perfectionism, he repeatedly worked through images and compositions. In this regard, the primary conditional division according to the principle of technology had undergone changes in the direction of narrative classification. For example, the big "Ballet" cycle contains both pencil drawings and oil/tempera painting on cardboard/canvas. Similarly, "Mockery", "Rebellion" and other cycles include works made by different materials in different techniques.

Several working catalogs were printed for a more rational use of temporary resources in the long process of systematization. With each new round of research, the catalog had to be reprinted, making new and submitting corrections to erroneous information (Appendix 26).

In general, based on the research results, almost all works from the family collection have been attributed. As a result of the carried out expertise, it was possible to develop and test a specific methodology, which can later be successfully used for the attribution and examination of works not from the family collection. So, dealers, as well as representatives of the well-known Ukrainian auction house, have already contacted the author of the manuscript for the expert conclusion concerning the work of Valeriy Geghamyan. In one of the cases, the work was not authentic, and this is not the first recorded precedent. Sometimes works, resembling works by Valeriy Geghamyan, appear in free circulation, which is more, with identification in the form of various signatures, despite the fact that the artist never signed his works.

Due to the actively growing market interest in the heritage of Valeriy Geghamyan, the works which do not belong to family collection and have no documented provenance require professional multi-level research and comparison with the reference base of the artist's works. To protect the authentic (corresponding to the standards of copyright materials and artistic

and stylistic decisions, as well as having a legally documented provenance) paintings by Valeriy Geghamyan, a special identification system was developed and implemented.

3.3. Valeriy Geghamyan Foundation – the implementation of the continuity of the artist’s ideas.

After Valeriy Geghamyan’s death and the first posthumous exhibition, the artist’s legacy was in an ambivalent state. On the one hand, it was partially promulgated [5, 6], the first studies began to appear [2], interest in the master’s work arose among collectors [8, 19, 20], and therefore among dealers [7, 31]. On the other hand, the artist’s paintings were desperately in need for conservation, but they were still kept in conditions deplorable for works of art. In addition, anyone, even the people involved in the primary research of paintings, were completely unaware about the extent of the master’s heritage. A situation arose in which the “Valeriy Geghamyan” phenomenon finally appeared in public, but rather as a spontaneous myth.

The period from 2000 to 2015, when Alik Geghamyan was engaged with the works of the maestro, is still awaiting of research. At the moment, work with the artist’s son’s records is taking place, a comparative analysis of the notes of Valeriy Arutyunovich himself is being carried out – in order to determine the further fate of some paintings. The last few years of his life, Alik Geghamyan was in difficult life circumstances because of his illness, and the opportunity to take advantage of this became very attractive for several fraudulent participants of the art market.

Since 2015, a new stage in the study of Valeriy Geghamyan’s creative heritage has begun. The scale of the personality, the volume of the cultural stratum created by him, the quality of the works required an integrated approach. Artist’s grandson – Maximilian Geghamyan – initiated the creation of Valeriy Geghamyan Foundation, a public organization that would deal with absolutely all issues related to the artistic and pedagogical activities of his great grandfather. Nowadays, representatives of the Foundation are conducting active research, restoration, expert, educational and promotional work.

In particular, Valeriy Geghamyan's official website – <https://valeriy-geghamyan.com> was created as part of educational and popularization activities. It is intended to be a platform on which reliable information about the artist and the analysis of his work will be placed. Valeriy Geghamyan Prize is also established as an annual encouragement of representatives of the visual art, who with their life and work demonstrate disinterested and selfless service to art (Appendix 27). The first winner of the Prize was Svetlana Nechay-Soroka. In 2018, Valeriy Geghamyan Prize was transformed into an international award in the framework of the International Competition “The Best Artist” [4]. In 2018, the Prize was awarded to Anton Kovac and solemnly presented to the artist by the President of Valeriy Geghamyan Foundation, Maximilian Geghamyan (Appendix 28).

Over twenty years of work at the Graphic Arts Faculty of Odessa Pedagogical Institute the master trained many famous students. Among them are Valentin Zakharchenko, Yevgeny Rakhmanin, Vasily Ryabchenko, Alexander Roitburd, Victor Volkov, Sergey Lykov, Oleg Nedoshitko, Ivan Dimov, Leonid Voitsehov, Vitaly Onishchenko, Oksana and Anatoly Furlet, Yuri Gorbachev, Victor Pokidanets, Grigory Sultan and many other successful painters. Some of his former students, among which are Valentin Zakharchenko and the Furllets couple, are also engaged in teaching activities, using the methodological developments of their teacher.

The manner and ideological principles of Valeriy Geghamyan continue to live in the creative biographies of the artist's students, what means the continuity of inheritance. In this case, the process has even a wider scope than just the individual continuity of the artistic tradition: for example, A. Roitburd, who now became the director of the Odessa Art Museum, was able to formally influence the country's cultural policy, which means the formation of a significant part of Ukrainian art field.

That is why the founders consider support and education of a new generation of high-quality Ukrainian artists to be one of the main functions of the Foundation. Identification, encouragement, any type of support for talented children and adolescents in special education is a priority for the Foundation. Continuity should not be lost. The school of Valeriy Geghamyan will not disappear even when the founder walks to the end of time.

CONCLUSION

A bright creative person leaves his legend in the world after passing away. Who was he, how did he live, what and why did he create? If the artist did not articulate the answers to such questions during his life, but simply worked brilliantly, like Valeriy Geghamyan, for example, then after death, free myth-making usually begins around his name.

That is why one of the main tasks of this work was to transfer the personality and artistic legacy of Valeriy Geghamyan from the field of epics to the field of art criticism.

The research methodology was developed experimentally in the process of familiarization with the source materials. The work was carried out simultaneously in several vectors: information, materials science, analytical and the applied ones.

During the research, the information field connected to the artist's name was carefully studied. All factual information has been consistently verified and either documented or refuted. The existing scanty analytics of Valeriy Geghamyan's creativity was taken into account and compared with the artist's own documentary statements about the creative process. The previously unpublished personal diary of the artist became the original source, on which the author relies in his conclusions. Now this important document has been introduced into scientific circulation and is open for study by everyone interested – a reprint with a translation into Russian (2018) has been published and work is underway to publish Ukrainian and English versions.

The important part of the research was the study of the achieve documents and testimonies of the witnesses. The revealed data allowed restoring the stages of the life biography of Valeriy Geghamyan, although it should be acknowledged that some moments remain unexplained and require additional research. In particular, we are talking about the Moscow, Birobidzhan and Makhachkala periods. Additional data may be stored in the archives of these cities, and further research activities of Valeriy Geghamyan Foundation will be held in these archives.

With a view to a large array of inaccurate information about the artist, which comes even from authoritative sources, the author made several mistakes

in the research process. For example, in some earlier publications information about the master's father was given (as if he was a comedian in Yerevan) [17, 44], about Valeriy Geghamyan's belonging to Odessa nonconformist environment [13, 14, 15], about Martiros Saryan being the only teacher of the artist [13, 14], even the information that he bequeathed his entire legacy to Armenia [13]. All these data have been consistently refuted.

An important moment in the creative biography of any artist is the influence of the great predecessors on his artistic language. The comparative analysis of the diary and the surviving students' and later works based on the artwork of famous artists gave grounds to make conclusions about Valeriy Geghamyan's individual manner formation sources, and a list was compiled of the world's most respected artists whose influence on his work is undeniable. Among them, the most notable are Paul Gauguin, Mikhail Vrubel, Valentin Serov, Martiros Saryan. The artist experienced lasting interest and delight from the ancient art of Egypt and Asia, the Armenian Middle Ages and Hellenism. The artistic discoveries of these eras found their reflection in many works by Valeriy Geghamyan.

Teaching was the main income-generating activity of Valeriy Geghamyan. A lot of teaching materials are kept in the personal archive of the artist. Primary systematization of these materials was carried out, and the main provisions of the methods of teaching artistic disciplines, which were created by the master, were formulated. Further studies of his teaching methods should be carried out by educational specialists using appropriate tools.

In parallel with the search and analysis of information about the artist, work was under way to study directly Valeriy Geghamyan's material heritage. Works from the family collection and some private collections were systematized and deeply studied. Materials science (samples of the media, couches, graphics and painting tools) and trasological (traces of tools and manufacturing technology) tests gave a large amount of new data that formed the basis of the reference base, which you can confidently rely on when conducting further expert measures regarding the works attributed to Valeriy Geghamyan.

The meticulous restoration work, which was carried out in the period from 2015 to 2018, allowed not only stabilizing the state of graphic and

pictorial works of Valeriy Geghamyan, but also developing a technique for the restoration of large-format paintings made on cardboard and paper. For the first time in the country, a comprehensive restoration of such large works on cardboard and paper bases was carried out. This experience may be useful for restoring the state of paintings by other artists.

Special emphasis was placed on practical problems that arise among collectors, dealers and other participants in the market of works of art due to insufficient or deliberate distortion of data about the artist and his work. For example, the authenticity of “author’s” signatures and signs on works in free circulation has been refuted. This does not disprove the authenticity of the works themselves (an examination is necessary for the relevant conclusions), but raises doubts about the good faith of the transactions. When in such a specific market as the market of works of art, sellers or intermediaries do not fear reputational losses, this, first of all, speaks of their lack of professionalism. In connection with the urgent need to protect the authentic works by Valeriy Geghamyan, an identification system was developed and implemented.

At present Valeriy Geghamyan’s heritage consists of a family collection (the largest number of paintings), as well as works in museums and private collections. The descendants of the artist initiated the creation of Valeriy Geghamyan Foundation – a public institution that promotes the master’s creative work, research activities and, in memory of the artist-teacher, the support of a new generation of artists.

As a result of three years of work on studying the artistic and intellectual heritage of Valeriy Geghamyan, we managed to dispel multiple fantasies about him and try to show who this man really was and what he did for the art. Valeriy Geghamyan is a mysterious and ambiguous image in contemporary art. It is naive to believe that this study has become exhaustive and covers all aspects of his life and creative biography. There is still a lot of routine work to clarify individual facts, and, most importantly, what modern art studies need is a profound art criticism analytics.

Kiev – Odessa – Yerevan
2019

REFERENCES

1. Brodavko, R. Pray in the temples of your souls. *Odesskiy Vestnik*. 2001. September 5.
2. Bulgakova, V. Apocalypse of Valeriy Geghamyan. URL: <http://archive.li/alAJj> (access date: 11.08.2018).
3. Vilenskiy, V. And the Titan lived among us. *Odesskie Izvestiya*. 2001. December 1.
4. Exhibition of paintings by Valeriy Geghamyan : The International artistic plein air “Krashchyi khudozhnyk :THE BEST ARTIST” presents Valeriy Geghamyan Award : catalog / Ministry of culture of Ukraine, “Kyiv Picture Gallery” National Museum. Kyiv, 2018. 18 p.
5. Exhibition of Valeriy Geghamyan : Odessa, February 23 – March 9, 2013. URL: https://od.vgorode.ua/event/vystavky/241027-vystavka-valeryia-hehamiana#a_where (access date: 11.07.2018).
6. Exhibition of the artist Geghamyan / World club of Odessa citizens. URL: <https://www.odessitclub.Org/index.php/novosti-i-publikatsii/1159-vystavka-khudozhnika-geghamyana> (access date: 02.07.2018).
7. Geghamyan Valeriy Arutyunovich / Auction House “Komers”. URL: <http://komers.kiev.ua/painter/11878/> (access date: 16.08.2018).
8. Geghamyan Valeriy Amtyunovich / Collection of paintings of the Kostiny family ; Gallery “Artists of Odessa “Nika” : graphics, painting, sculpture. URL: <http://www.gallerynika.com/artists/geghamyan-valerij/> (access date: 21.10.2018).
9. Geghamyan, V. A. Diary : 1944 – ... : translated from Armenian by N. Yu. Arutyunyan/compiled by AN. Zhadeyko, edited by E. G. Kravchenko. Kiev, 2018. IX, 148, X-XII p.
10. Geghamyan, Ter-Meliksetyan : modem art of Armenia : painting, sculpture, graphics : album of reproductions / introductory article by L. Saulenko. Odessa, 2007.
11. Gudyma, M. Geghamyan, an apprentice of Saryan. *Dzerkalo Tyzhnia*. 2001. October 19 – October 26.
12. Gudyma, M. Geghamyan Valeriy Amtyunovich (1925–2000). *They left their mark on the history of Odessa : a biographical reference book*. URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=309> (access date: 11.08.2018).

13. Zhadeyko, A. N. Ballet motifs in the art of 1970s of the painter Valeriy Geghamyan. *American Scientific Journal*. 2018. Vol. 41. No (23). P. 7–11.
14. Zhadeyko, A. N. Succession and continuity in the artistic life of Valeriy Geghamyan. *Innovatsiynyi rozvytok nauky novoho tysiacholittia (Innovation development of science of the new millenium)* : proceedings of the III International scientific and practical conference, (Chemivtsy, May 25–26, 2018). Kherson : Molodyi Vchenyi, 2018. P. 14–16.
15. Zhadeyko, A. N. Tragedy as a “golden thread” of art by Valeriy Geghamyan. *Austria-science*. 2018. No. 15. P. 4–7.
16. Zhadeyko, O. M. Monumentality and integral unity of composition by Valeriy Geghamyan : thesis for a Master’s degree : speciality 023 – visual art, decorative and applied arts, restoration / National Academy of Culture and Arts Management, Institute of Practical Cultural and Art Management, Department of Artistic Expertise. Kyiv, 2018. 96 p.
17. Zhadeyko, O. Personality of Valeriy Geghamyan in Odessa artistic environment. *Suchasne Mystetstvo*. 2018. Issue# 4. P. 141–149.
18. Zakharchenko, V. Valeriy Geghamyan: a painter of genius II : Valentin Zakharchenko on Valeriy Geghamyan / prepared by A. Litman. URL: <http://hudcombinat.com/2016/07/27/основная-цель/> (access date: 14.07.2018).
19. Kadishev, B. Collector and his collection: dedicated to 75th anniversary of M. Z. Knobel : paintings by V. Geghamyan in the collection. URL: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=5194> (access date: 07.08.2018).
20. Collection for people: a sketch of the painting “Apocalypse” by V. Geghamyan in the private collection of Boris and Tatyana Grinevy. URL: <http://mitec.ua/kollektsiya-dlya-lyudey/> (access date: 07.07.2018).
21. Kotova, O. Nonconformism in Odessa visual art as a cultural phenomenon of 1960s-1980s : PhD diss. in Cultural Studies: 26.00.01 – “Theory and History of Culture” / South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. Odessa, 2008. 192 p.
22. Krivenko, M. Graphic heritage ofValentin Serov. The State Tretyakov Gallery. 2015. No. 3. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2015-48/graficheskoe-nasledie-valentina-serova> (access date: 21.11.2018).
23. Kudlach, V. Memories about the teacher. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_40/alm_40_234-239.pdf (access date: 07.07.2018).
24. Kudlach, V. Recalling the teacher: Valeriy Arutyunovich Geghamyan. *Deribasovskaya-Rishel’evskaya* : almanac. 2010. No. 40. P. 234–239.

25. Kuznetsova, S. To reflect, to get insight, to sorrow. *lug* (Odessa). 2001. September 13.
26. Lykov Sergei: an apprentice of V. Geghamyan. *Khudozhestvennaia Internet-Galereia*. URL: <http://viknaodessa.od.ua/gallery/?author=60> (access date: 07.08.2018).
27. Medvedieva, L. (Smyrna, L.). Historiography of nonconformism in Ukrainian visual art of 1960s. *Notes on Art Criticism*: edited volume. Kyiv, 2002. Issue# 1 (2). P. 104.
28. Art and progress : exhibition of paintings by V. Geghamyan, V. Koziuk, V. Mykhalchuk within “Best GR-specialist of the Year” Award : leaflet. Kyiv, 2018, 4 p.
29. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter) : adopted on 31.05.1964 / translated into Ukrainian. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757 (access date: 03.11.2018).
30. International cultural project “Ukraine China: art unites” : exhibition of works by V. Geghamyan, A. Soroka, V. Koziuk, Chang Wang et al. in the “M 17 Contemporary Art Center” gallery / Ministry of culture of Ukraine, Ukrainian Chamber of Commerce and Industry, Limited Liability Company “Esilkroad of Ukraine”, Public organization “Ukraine-China Friendship Association”. Kyiv, 2017. 18 p.
31. Panafidina, N. “African Woman” by Geghamyan was estimated at 40,000\$: autumn bids at “Dukat” auction house. URL: <http://dosug.enovosty.com/full/afrikanku-geghamyana-ocenili-v-40-tys> (access date: 17.07.2018).
32. Pankiv, A. S. The principles of exploring the artistic tradition in creativity of V. A. Geghamyan. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*: edited volume. Kharkiv : Kharkov State Academy of Design And Arts, 2007. No. 4, 5, 6. P. 55–60.
33. Pankiv, H. S. “Figurative geometry” as a fundamental principle of compositional solutions by V. A. Geghamyan. *Establishment of art in modern social and cultural environment*: proceedings of II All-Ukrainian scientific and practical conference. Luhansk : Luhansk Art, 2008. P. 80–86.
34. Roitburd, A. About my teacher. URL: <https://nv.ua/opinion/rojtburd/o-moem-uchitele-1316877.html> (access date: 07.08.2018).
35. Riabchenko, V. Valeriy Geghamyan: a painter of genius I: Vasiliy Riabchenko on Valeriy Geghamyan / prepared by A. Litman. URL:

- <http://hudcombinat.com/2016/07/01/memory-by-vasiliy-ryabchenko/>
(access date: 17.07.2018).
36. Saulenko, L. Insight : the painter V. Geghamyan and the sculptor A. Geghamyan : introductory article of an Album of reproductions. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_63/alm_63-223-230.pdf (access date: 11.08.2018).
 37. Smyrna, L. V. A century of nonconformism in Ukrainian visual art : monograph / Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : Phoenix Publishing, 2017. 480 p. : ill. 24.
 38. Tarasenko, O. A, Pankiv, A. S. V. A. Geghamyan. A flame of sorrow, lit by love : painting, graphics : catalogue / South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky ; Department of Culture of Odessa Regional State Administration, Odessa Art Museum. Odessa : printing : Alex Print, 2001. 14 p.
 39. Ter-Meliksetyan – Khanagyan : archival record : November 13, 2018 / National Archives of Armenia. 3 p.
 40. Fedianina, O. A century of manifests : why painters declare their intentions. *Kommersant Weekend*. 2017. No. 19. P. 9. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3314133> (access date: 05.09.2018).
 41. Khachaturian, G. Armenia was created by the Creator and Saryan / Armenian Global Community. URL: <http://armeniangc.com/2018/05/armenia-was-created-by-the-creator-and-saryan/> (access date: 21.12.2018).
 42. The Faculty of Arts and Graphics of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. URL: <https://pdpu.edu.ua/pro-khudozhno-grafichnij-fakultet.html> (access date: 11.07.2018).
 43. Iurii Gorbachev : an apprentice of V. Geghamyan. URL: <http://www.yurigorbachev.com/documents/2013-6-3.html> (access date: 07.08.2018).
 44. Shakhov, A. (Zhadeyko, A. N.) “A secret of art is impression” : the painter Valeriy Geghamyan. *Antikvar*. 2018. No. 3-4. P. 21-29.
 45. TWO POINTS OF VIEW – ONE WORLD ART EXHIBITION = Dva pohliady – o dyn svit : art exhibition of works by V. Geghamyan and V. Koziuk : III International GR Fomm 2017 : leaflet. Kyiv, 2017. 4 p.

National Archives of Armenia

46. Atta Ovanesi Khanagian. Record of the interrogation of October 26, 1927 // F. 1191. Op. 18. D. 997. L. 180–181, 181 v. Translated from Armenian.
47. Excerpt from enforcement note of order of NKVD Troika of Armenian SSR of October 14, 1937 // Ibid. L. 183.
48. Excerpt from the minutes No. 19 of proceeding of NKVD Troika of Armenian SSR of October 14, 1937 // Ibid. L. 182.
49. [Geghamyan V.]. Autobiography : February 21, 1951. Yerevan // F. 1352. Op. 1. D. 74. L. 11. Translated from Armenian.
50. Statement of V. A. Geghamyan to Painting Section of the Artists' Union of Armenian SSR : February 21, 1951. Yerevan // Ibid. L. 10. Translated from Armenian.
51. Civil registry. Marriages Register of Bash Garni department of 1925 of Bash Garni village // F. 1206. Op. 1. D. 42. L. 107, 118 v. – 119. Translated from Armenian.
52. Census of Bash Garni village of 1873. The Ter-Meliksetyan family // F. 93. Op. 1. D. 177. L. 327–328. Translated from Armenian.
53. Housing count of Bash Garni village of Erivan Governorate of Bash Garni department // F. 163. Op. 2. D. 1556. L. 25, 27. Translated from Armenian.
54. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 20. Armenian SSR // Ibid. Op. 1. D. 515. L. 64, 64 v. Translated from Armenian.
55. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 34. Armenian SSR // Ibid. L. 53, 53 v. Translated from Armenian.
56. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 10. Armenian SSR // Ibid. D. 511. L. 31, 31 v. Translated from Armenian.
57. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 119. Armenian SSR // Ibid. D. 514. L. 34, 34 v. Translated from Armenian.
58. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 214. Armenian SSR // Ibid. D. 515. L. 75, 75 v. Translated from Armenian.
59. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 267. Armenian SSR // Ibid. D. 513. L. 122–123, 123 v. Translated from Armenian.
60. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 428. Armenian SSR // Ibid. L. 58, 58 v. Translated from Armenian.
61. Agricultural and land census of 1922. Housing count No. 491. Armenian SSR // Ibid. L. 41, 41 v. Translated from Armenian.

62. Erivan diocese consistory. Parish register of Surb Astvatsatsin Church of Bash Garni village (registration of births, marriages, deaths) of 1895 // F. 47. Op. 2. D. 442. L. 246, 247 v. – 248. Translated from Armenian.
63. Erivan diocese consistory. Parish register of Surb Astvatsatsin Church of Bash Garni village (registration of births, marriages, deaths) of 1897 // Ibid. L. 274, 275 v. 276. Translated from Armenian.
64. Erivan diocese consistory. Parish register of Surb Astvatsatsin Church of Bash Garni village (registration of births, marriages, deaths) of 1899 // Ibid. L. 304, 307 v. 308. Translated from Armenian.
65. Erivan diocese consistory. Parish register of Surb Astvatsatsin Church of Bash Garni village (registration of births, marriages, deaths) of 1901 // Ibid. L. 336, 339 v. 340. Translated from Armenian.

**Archive of South Ukrainian National Pedagogical University named after
K. D. Ushynsky**

66. Geghamyan, V. A. Report of a senior teacher of Department of Drawing Geghamyan, V. A. // Personnel file of the archive of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. 3 p.
67. Geghamyan, V. A. Report of a senior teacher of Department of Drawing Geghamyan, V. A. for the period from 1977 to 1982 academic year // Ibid. 1 p.
68. Characteristics of V. A. Geghamyan // Ibid. 1 p.

Personal Archive of V. A. Geghamyan

69. Excerpt from the minutes No. 6 of proceeding of Board of the Artists' Union of Armenian SSR of April 3, 1951 // Personal archive of V. Geghamyan. 1 p.
70. [Geghamyan, V. A.] Autobiography // Ibid. 1 p. Copy.
71. Geghamyan, V. A. Diary : 1944 –...// Ibid. 148 p. Translated from Armenian.
72. Giurdzhian, G. Recommendation [for V. A. Geghamyan] // Ibid. L. 1. Copy.
73. Diploma of Valik Arutyunovich Geghamyan : V No. 842542 : December 30, 1950//Ibid. 2 p.
74. Zardarian, O. Recommendation [for V. A. Geghamyan] // Ibid. L. 1. Copy.
75. Passport of Valik Arutyunovich Geghamyan : ZHAR No. 702462 : April 23, 1941 // Ibid. 6 p.
76. Saryan, M. Recommendation to the Artists' Union of Armenian SSR [for V. A Geghamyan] // Ibid. 1 p. Copy.

77. Birth certificate of Valik Arutyunovich Geghamyan : ZZH 595109 : June 17, 1953 // Ibid. 2 p.
78. Certificate of exemption from military service : June 18, 1943 // Ibid. 6 p.
79. Employment record book of Valik Arutyunovich Geghamyan : September 3, 1955 // Ibid. 6 p.
80. Certificate to the medal “Labour Veteran” // Ibid. 2 p.
81. Characteristics of Valeriy Arutyunovich Geghamyan / Board of the Artists’ Union of SSSR // Ibid. 1 p.
82. Characteristics of a senior teacher of Faculty of Visual Art of the Department of Arts and Graphics Valeriy Arutyunovich Geghamyan: July 14, 1970 / Dean of the Department Shaposhnikov, F. I // Ibid. 1 p.
83. [Motion of providing premises for an artistic studio to the painter Geghamyan, V. A.] / deputy chairman of Board of Odessa organization of the Artists’ Union of USSR K. Lomykin, executive secretary F. Chuvakin // Ibid. 1 p.

**CATALOGUE OF ARTWORKS
OF V. GEGHAMYAN**

**КАТАЛОГ ХУДОЖНІХ
ТВОРІВ В. ГЕГАМЯНА**

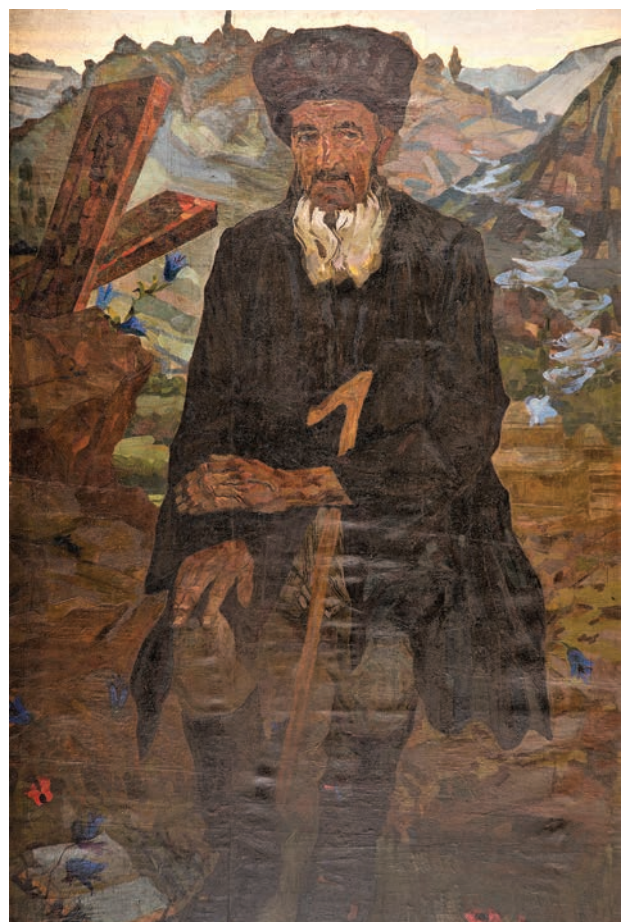
Portraits (early)
Портрети (ранні)



52 Устиянна, [кат. №52]
1960-ті рр., полотно, олія, 2230x1520 мм.
«Ustyanna», [cat. №52]
1960s, oil on canvas, 2230x1520 mm.



53 Довгожитель, [кат. №53]
поч. 1960-х рр., полотно, олія, 2205x1355 мм.
«Long-Liver», [cat. №53]
early 1960s, oil on canvas, 2205x1355 mm.



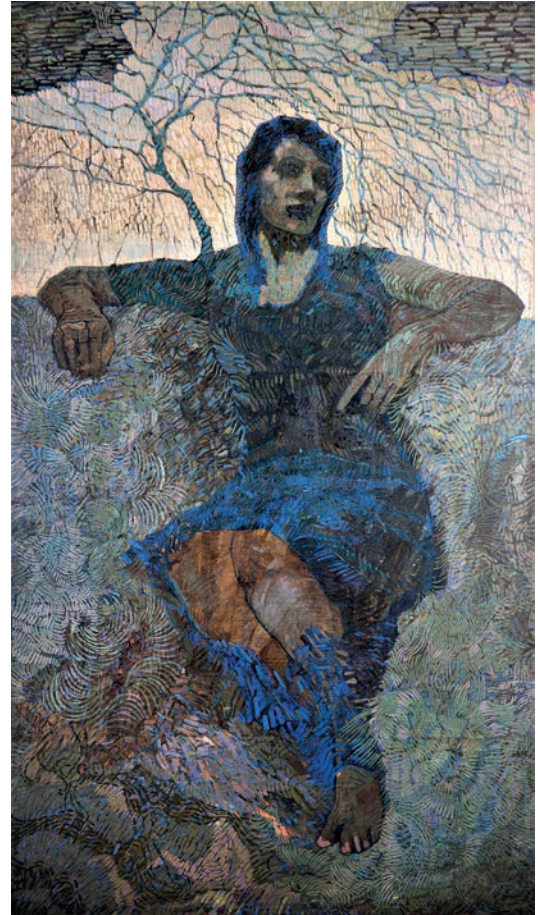
142 Мусульманин, [кат. №142]
1963 р., полотно, олія, 2210x1380 мм.
«Muslim», [cat. №142]
1963, oil on canvas, 2210x1380 mm.



46 Косар, [кат. №46]
1960-ті рр., полотно, олія, 2625x1690 мм.
«Scytheman», [cat. №46]
1960s, oil on canvas, 2625x1690 mm.



55 Старий Айк, [кат. №55]
1960-ті рр., полотно, олія, 1356x1048 мм.
«Old Man Ike», [cat. №55]
1960s, oil on canvas, 1356x1048 mm.



50 Портрет дружини в блакитному, [кат. №50]
сер. 1960-х рр., полотно, олія, 2414x1245 мм.
«Portrait of Wife in Blue», [cat. №50]
the middle of 1960s, oil on canvas, 2414x1245 mm.



54 Портрет колекціонера, [кат. №54]
1960-ті рр., полотно, олія, 2098x1496 мм.
«Portrait of a Collector», [cat. №54]
1960s, oil on canvas, 2098x1496 mm.



51 Сектантка, [кат. №51]
1960-ті рр., полотно, олія, 2129x1520 мм.
«Sectarian», [cat. №51]
1960s, oil on canvas, 2129x1520 mm.



182 Портрет дружини в кріслі, [кат. №182]
1960-ті рр., полотно, олія, 2070x1455 мм.
«Portrait of Wife in an Armchair», [cat. №182]
1960s, oil on canvas, 2070x1455 mm.

Female images

Жіночі образи



1

Блакитноока, [кат. №1]
1970-ті рр., папір, олія, 2540x1655 мм.
«Blue-Eyed», [cat. №1]
1970s, oil on paper, 2540x1655 mm.



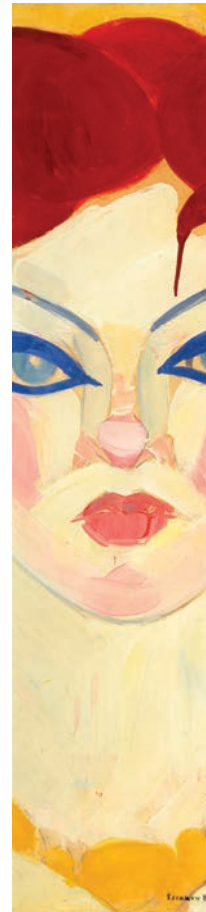
6

Танцівниця, [кат. №6]
1970-ті рр., папір, олія, 2555x1585 мм.
«Dancer», [cat. №6]
1970s, oil on paper, 2555x1585 mm.



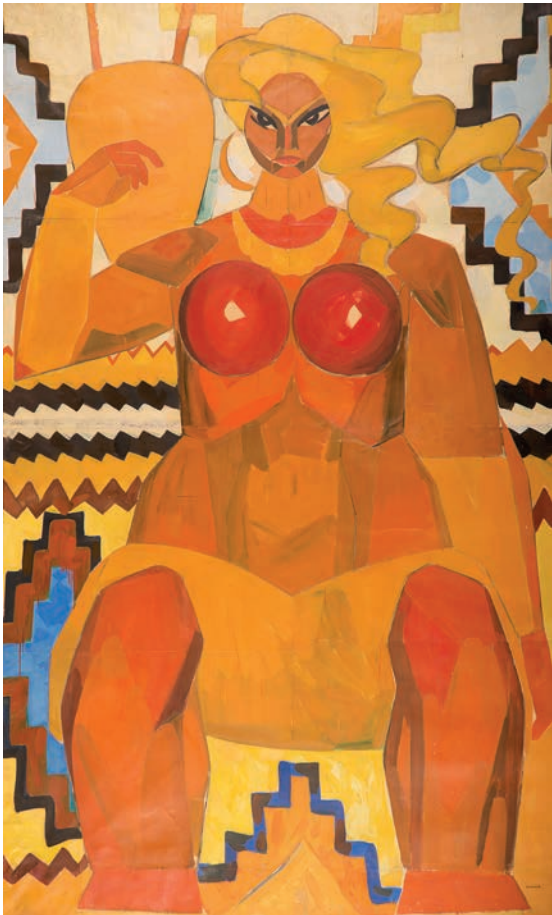
130

Танцівниця на відпочинку, [кат. №130]
1970-ті рр., папір, олія, 1395x705 мм.
«Dancer. Rest», [cat. №130]
1970s, oil on paper, 1395x705 mm.



399

Погляд, [кат. №399]
1970-ті рр., папір, олія, 835x190 мм.
«The Look», [cat. №399]
1970s, oil on paper, 835x190 mm.



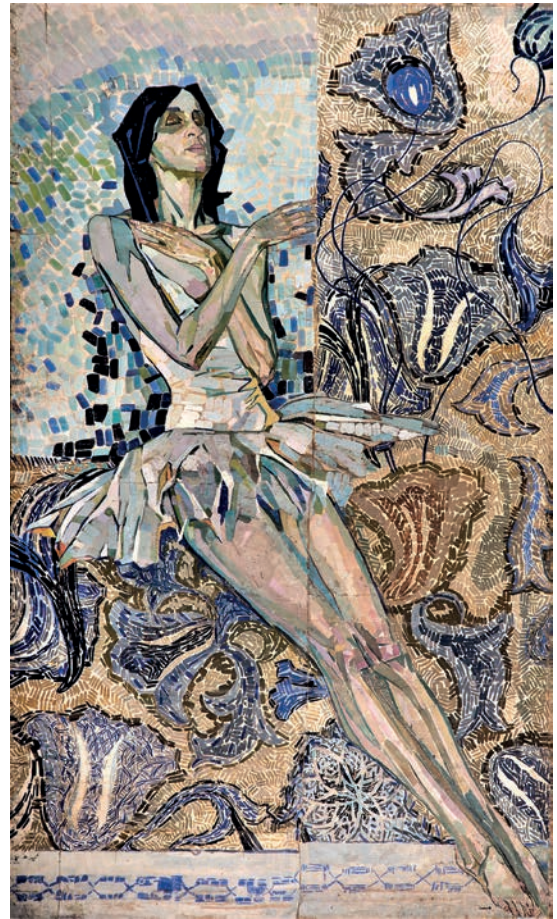
Оголена з глеком I, [кат. №7]
1970-ті рр., папір, олія, 2525x1540 мм.
«Naked with a Jug I», [cat. №7]
1970s, oil on paper, 2525x1540 mm.

7

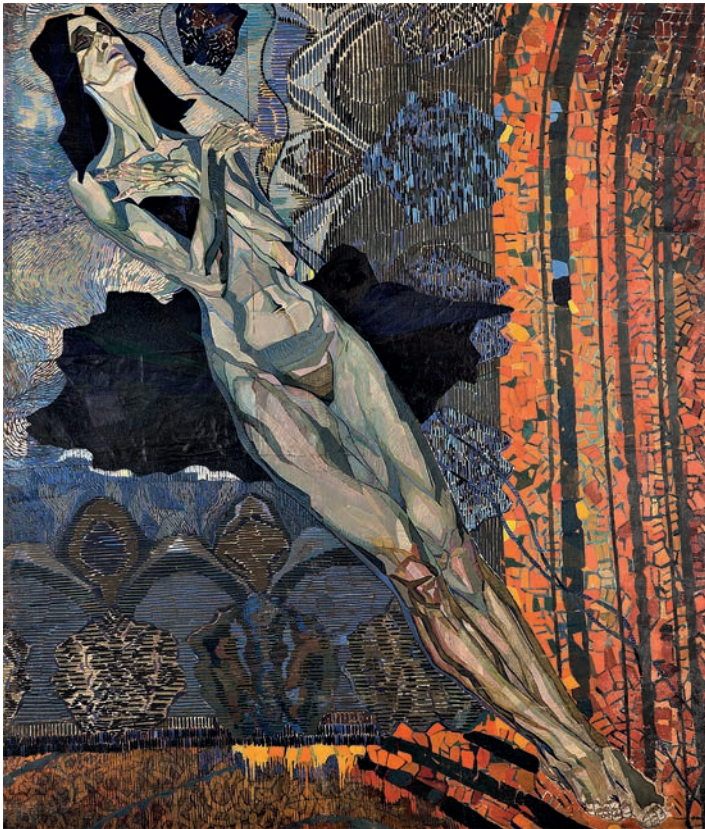
Ballet
Балет



315 Балерина в темному, [кат. №315]
1970-ті рр., полотно, олія, 3190x2410 мм.
«Ballerina in Dark Clothes», [cat. №315]
1970s, oil on canvas, 3190x2410 mm.



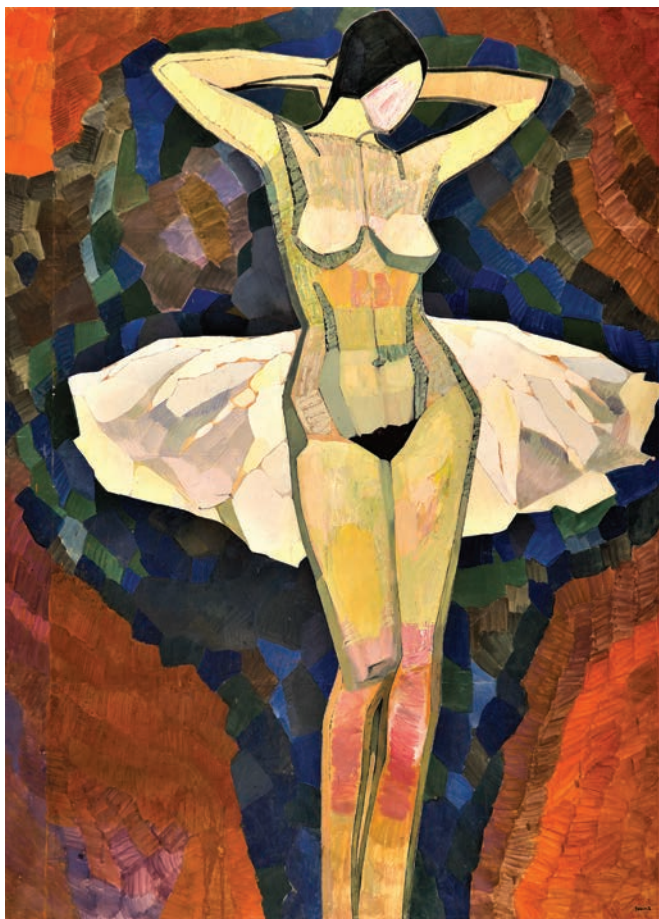
30 Балерина в світлому, [кат. №30]
поч. 1970-х рр., полотно, олія, 2950x1760 мм.
«Ballerina in Light Clothes», [cat. №30]
early 1970s, oil on canvas, 2950x1760 mm



29 Оголена на темному фоні, [кат. №29]
поч. 1970-х рр., полотно, олія, 2505x2150 мм.
«Naked against a Dark Background», [cat. №29]
early 1970s, oil on canvas, 2505x2150 mm.



33 Балет, [кат. №33]
поч. 1970-х рр., папір, казеїново-олійна темпера, 2570x3190 мм.
«Ballet», [cat. №33]
early 1970s, paper, casein oil tempera, 2570x3190 mm.



21 Оголена балерина, [кат. №21]
1970-ті рр., папір, олія, 2305x1665 мм.
«Naked Ballerina», [cat. №21]
1970s, oil on paper, 2305x1665 mm.



27 Блакитноока балерина, [кат. №27]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 2285x1645 мм.
«Blue-Eyed Ballerina», [cat. №27]
early 1970s, oil on paper, 2285x1645 mm.



11 Балерина в білому, [кат. №11]
1970-ті рр., папір, олія, 2550x1665 мм.
«Ballerina in White Clothes», [cat. №11]
1970s, oil on paper, 2550x1665 mm.



13 Балерина з двома вазами, [кат. №13]
1970-ті рр., папір, олія, темпера, 2545x1650 мм.
«Ballerina with Two Vases», [cat. №13]
1970s, oil on paper, tempera, 2545x1650 mm.



А-ля згонд, [кат. №4]
1973 р., папір, олія, 2545x1495 мм.
«A La Seconde», [cat. №4]
1973, oil on paper, 2545x1495 mm.

4



Балерина з високим коміром, [кат. №85]
1970-ті рр., папір, олія, 840x620 мм.
«Ballerina with a High Collar», [cat. №85]
1970s, oil on paper, 840x620 mm.

85



Танок, [кат. №97]
1970-ті рр., папір, олія, 426x628 мм.
«Dance», [cat. №97]
1970s, oil on paper, 426x628 mm.

97

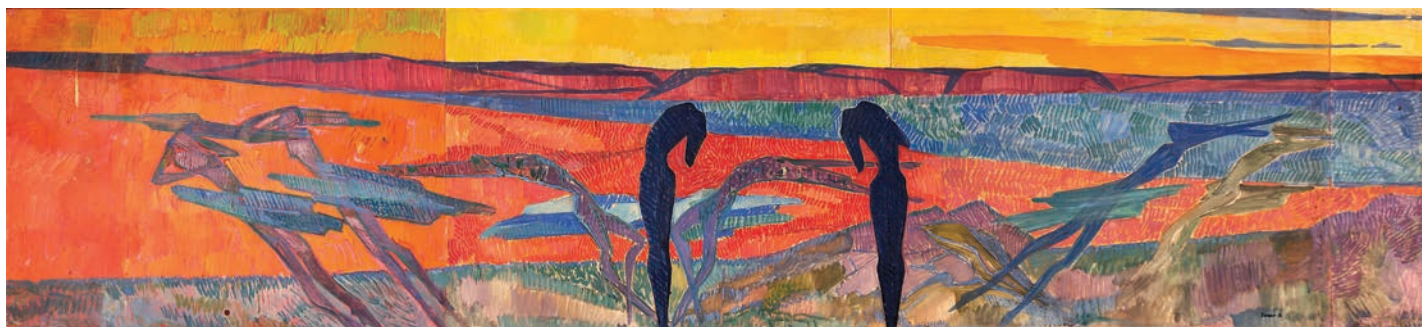
Creation
Створення



131 Яго, [кат. №131]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 1664x604 мм.
«Iago», [cat. №131]
early 1970s, oil on paper, 1664x604 mm.



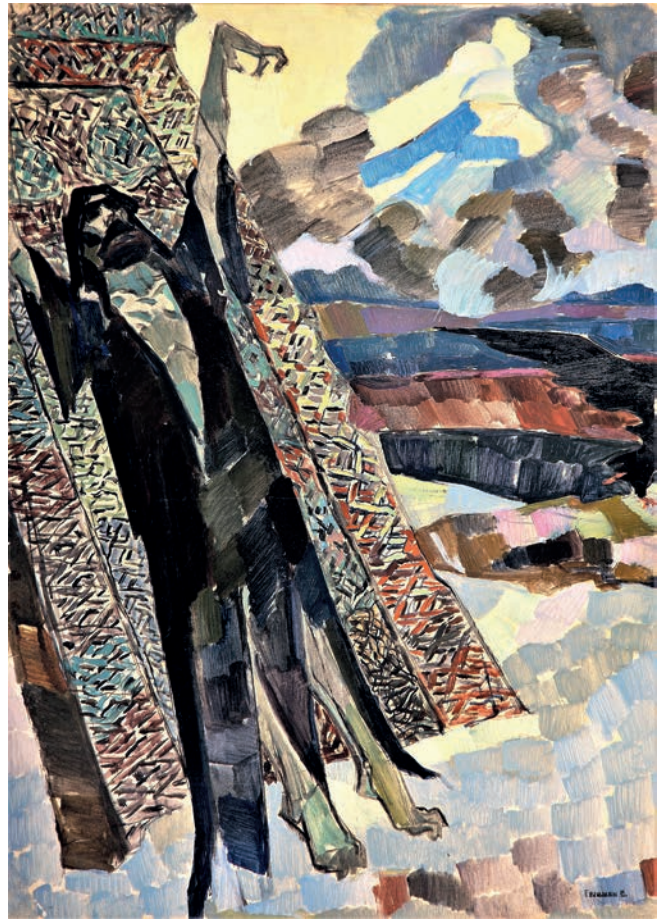
125 Чаклун, [кат. №125]
1970-ті рр., папір, олія, 844x613 мм.
«Warlock», [cat. №125]
1970s, oil on paper, 844x613 mm.



133 Створення II, [кат. №133]
1970-ті рр., папір, олія, 615-2655 мм.
«Creation II», [cat. №133]
1970s, oil on paper, 615x2655 mm.



88 Віщун I, [кат. №88]
1970-ті рр., папір, олія, 805x1155 мм.
«Diviner I», [cat. №88]
1970s, oil on paper, 805x1155 mm.



62 Віщун II, [кат. №62]
1970-ті рр., папір, олія, 837x598 мм.
«Diviner II», [cat. №62]
1970s, oil on paper, 837x598 mm.

Heads (painting)
Голови (живопис)



Голова в папасі, [кат. №121]
1970-ті рр., папір, олія, 840x600 мм.
«Head in Parakha», [cat. №121]
1970s, oil on paper, 840x600 mm.

121



Голова в білій пов'язці II, [кат. №330]
1970-ті рр., папір, олія, 1190x830 мм.
«Head in a White Band II», [cat. №330]
1970s, oil on paper, 1190x830 mm.

330



Голова в білій пов'язці III, [кат. №332]
1970-ті рр., папір, олія, 1185x820 мм.
«Head in a White Band III», [cat. №332]
1970s, oil on paper, 1185x820 mm.

332



Голова в білій пов'язці на червоному фоні, [кат. №119]
1970-ті рр., папір, олія, 862x617 мм.
«Head in a White Band against a Red Background», [cat. №119]
1970s, oil on paper, 862x617 mm.

119



109 Полум'я, [кат. №109]
1970-ті рр., папір, олія, 863x618 мм.
«Flame», [cat. №109]
1970s, oil on paper, 863x618 mm.



117 Голова одноокого, [кат. №117]
1970-ті рр., папір, олія, 840x626 мм.
«Head of One-Eyed», [cat. №117]
1970s, oil on paper, 840x626 mm.



116 Голова рудого, [кат. №116]
1970-ті рр., папір, олія, 840x620 мм.
«Head of Red-Haired Man», [cat. №116]
1970s, oil on paper, 840x620 mm.



68 Голова сивого, [кат. №68]
1970-ті рр., папір, олія, 830x613 мм.
«Head of Grey-Haired Man», [cat. №68]
1970s, oil on paper, 830x613 mm.



118 Голова з прикритими очима, [кат. №118]
1970-ті рр., папір, олія, 840x620 мм.
«Head with Eyes Closed», [cat. №118]
1970s, oil on paper, 840x620 mm.



65 Голова на сірому фоні, [кат. №65]
1970-ті рр., папір, олія, 840x619 мм.
«Head against a Grey Background», [cat. №65]
1970s, oil on paper, 840x619 mm.



334 Голова з рудюю бородою, [кат. №334]
1970-ті рр., папір, олія, 1230x850 мм.
«Red-Bearded Head», [cat. №334]
1970s, oil on paper, 1230x850 mm.



336 Голова в чалмі й сережках II, [кат. №336]
1970-ті рр., папір, олія, 1105x825 мм.
«Head in Turban with Earrings II», [cat. №336]
1970s, oil on paper, 1105x825 mm



110 Голова бороданя, [кат. №110]
1970-ті рр., папір, олія, 840x617 мм.
«Head of a Bearded Man», [cat. №110]
1970s, oil on paper, 840x617 mm.



335 Голова зі шрамом, [кат. №335]
1970-ті рр., папір, олія, 1165x830 мм.
«Scarred Head», [cat. №335]
1970s, oil on paper, 1165x830 mm.



122 Голова з жовтим чолом, [кат. №122]
1970-ті рр., папір, олія, 765x644 мм.
«Head with a Yellow Forehead», [cat. №122]
1970s, oil on paper, 765x644 mm.



120 Статуя, [кат. №120]
1970-ті рр., папір, олія, 840x420 мм.
«Statue», [cat. №120]
1970s, oil on paper, 840x420 mm.

Landscapes

Пейзажі



Крим, осінь, [кат. №57]
1973-74 рр., папір, олія, 1660x1231 мм.
«Crimea, Autumn», [cat. №57]
1973-74, oil on paper, 1660x1231 mm.

57



Кримський пейзаж з кипарисами, [кат. №56]
1973-74 рр., папір, олія, 1231x1660 мм.
«Crimean Landscape with Cypresses», [cat. №56]
1973-74, oil on paper, 1231x1660 mm.

56



Крим, долина I, [кат. №28]
сер. 1970-х рр., полотно, олія, 1285x1700 мм.
«Crimea, Valley I», [cat. №28]
the middle of 1970s, oil on canvas, 1285x1700 mm.

28



Крим, пшеничне поле, [кат. №179]
1974-75 рр., папір, олія, 1215x1645 мм.
«Crimea, Wheat Field», [cat. №179]
1974-75, oil on paper, 1215x1645 mm.

179



313 Гегард I, [кат. №313]
1970-ті рр., папір, олія, 2255x2435 мм.
«Geghard I», [cat. №313]
1970s, oil on paper, 2255x2435 mm.



113 Собор III, [кат. №113]
1970-ті рр., папір, олія, 837x620 мм.
«Cathedral III», [cat. №113]
1970s, oil on paper, 837x620 mm.



71 Пейзаж з садибою, [кат. №71]
1973-74 рр., папір, олія, 619x822 мм.
«Landscape with Homestead», [cat. №71]
1973-74, oil on paper, 619x822 mm.



61 61 Крим, долина II, [кат. №61]
1973-74 рр., папір, олія, 627x840 мм.
«Crimea, Valley II», [cat. №61]
1973-74, oil on paper, 627x840 mm.



383 Гегард II, [кат. №383]
1970-ті рр., папір, олія, 208x298 мм.
«Geghard II», [cat. №383]
1970s, oil on paper, 208x298 mm.



402 Кримський пейзаж з кипарисами, [кат. №56]
1973-74 рр., папір, олія, 1231x1660 мм.
«Crimean Landscape with Cypresses», [cat. №56]
1973-74, oil on paper, 1231x1660 mm.



382 Пагорб жовтий, [кат. №382]
1970-ті рр., папір, олія, 207x291 мм.
«Yellow Hill», [cat. №382]
1970s, oil on paper, 207x291 mm.



384 Гегард III, [кат. №384]
1970-ті рр., папір, олія, 209x297 мм.
«Geghard III», [cat. №384]
1970s, oil on paper, 209x297 mm.



340 Одеса, Середньофонтанська III, [кат. №340]
1972-76 рр., папір, олія, 1220x1670 мм.
«Odessa, Srednefontanskaya Street III», [cat. №340]
1972-76, oil on paper, 1220x1670 mm.



403 Червоні скелі, [кат. №403]
1970-ті рр., папір, олія, 210x290 мм.
«Red Cliff», [cat. №403]
1970s, oil on paper, 210x290 mm.



96 Вірменський собор, [кат. №96]
1960-ті рр., полотно, олія, 825x505 мм.
«Armenian Cathedral», [cat. №96]
1960s, oil on canvas, 825x505 mm.



281 Ґори Ґарні, [кат. №281]
1960-ті рр., картон, олія, 200x320 мм.
«Mountains of Garni», [cat. №281]
1960s, oil on cardboard, 200x320 mm.

Still lifes
Натюрморти



169 Натюрморт з квітами, [кат. №169]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Still Life with Flowers», [cat. №169]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



161 Натюрморт з двома ложками, [кат. №161]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Still Life with Two Spoons», [cat. №161]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



159 Вірський хліб, [кат. №159]
1970-ті рр., папір, олія, 210x295 мм.
«Armenian Bread», [cat. №159]
1970s, oil on paper, 210x295 mm.



153 Натюрморт з білою ложкаю, [кат. №153]
1970-ті рр., папір, олія, 210x295 мм.
«Still Life with a White Spoon», [cat. №153]
1970s, oil on paper, 210x295 mm.



143 Натюрморт зі шкарпетками, [кат. №143]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Cardboard with Socks», [cat. №143]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



162 Натюрморт з червоними шкарпетками, [кат. №162]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Still Life with Red Socks», [cat. №162]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



22 Натюрморт з кішкою, [кат. №22]
1970-ті рр., папір, олія, 1740x2485 мм.
«Stil Life with a Cat», [cat. №22]
1970s, oil on paper, 1740x2485 mm.



341 Натюрморт з мідним тазом, [кат. №341]
1970-ті рр., папір, олія, 1185x1600 мм.
«Still Life with a Copper Bowl», [cat. №341]
1970s, oil on paper, 1185x1600 mm.



Натюрморт з вірменським текстилем, [кат. №165]

1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.

165 «Still Life with Armenian Textile», [cat. №165]

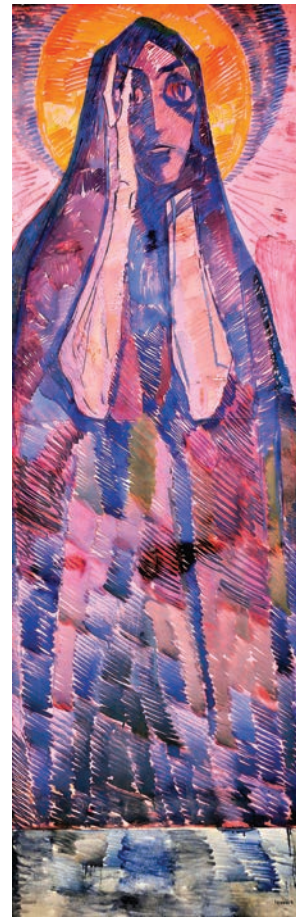
1970s, oil on paper, 295x210 mm.

Based on other motifs
За мотивамаи



М. Врубель «Царівна-Лебідь» I, [кат. №60]
1960-ті рр., полотно, олія, 841x643 мм.
«M. Vrubel. 'The Swan Princess' I», [cat. №60]
1960s, oil on canvas, 841x643 mm.

60



М. Врубель, [кат. №135]
1970-ті рр., папір, олія, 1845x610 мм.
«M. Vrubel», [cat. №135]
1970s, oil on paper, 1845x610 mm.

135



М. Врубель «Демон, що сидить», [кат. №180]
1970-ті рр., папір, олія, 1425x2265 мм.
«M. Vrubel. 'The Demon Seated», [cat. №180]
1970s, oil on paper, 1425x2265 mm.

180

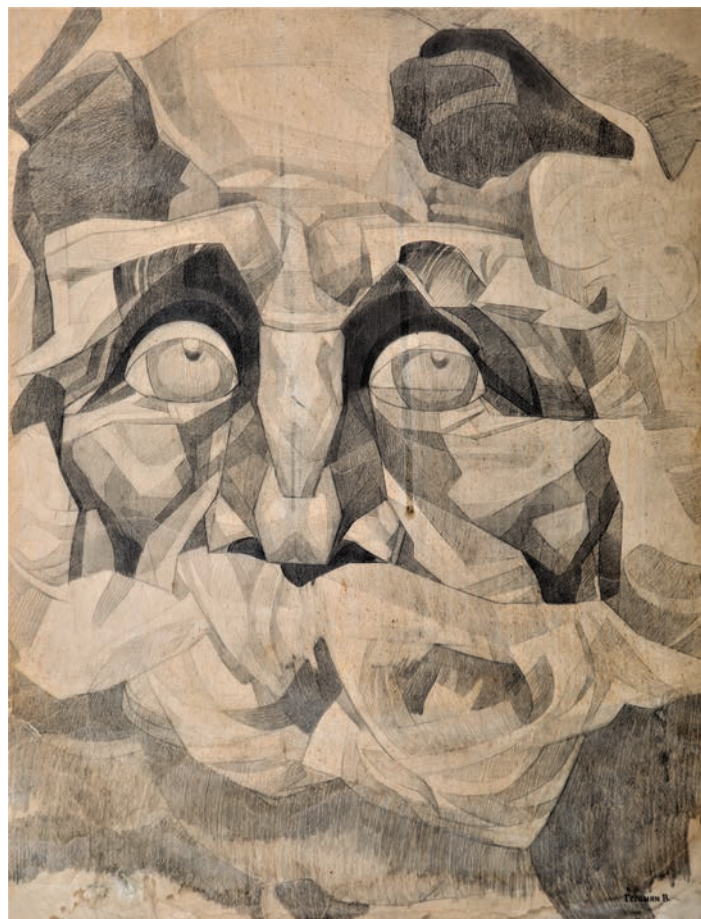


М. Врубель «Демон звергнутий» II, [кат. №41]
1970-ті рр., папір, олія, 1235x3305 мм.
«M. Vrubel. 'The Demon Downcast' II», [cat. №41]
1970s, oil on paper, 1235x3305 mm.

41



277 Натюрморт зі шкарпетками, [кат. №143]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Cardboard with Socks», [cat. №143]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



276 Натюрморт з червоними шкарпетками, [кат. №162]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Still Life with Red Socks», [cat. №162]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



136/1 М. Сар'ян «Натюрморт в світлій гаммі», [кат. No136/1]
кін. 1960-х рр., папір, олія, 1385x1030 мм.
M. Saryan, 'Still Life in Light Color Range', [cat. No136/1]
late 1960s, oil on paper, 1385x1030 mm.



256 М. Врубель «Пан» I, [кат. №256]
1970-ті рр., папір, вугілля, 580x407 мм.
«M. Vrubel, 'Pan' I», [cat. №256]
1970s, paper, charcoal, 580x407 mm.



73

М. Сар'ян «Портрет поета О. Цатуряна», [кат. №73]
кін. 1960-х рр., папір, олія, 844x607 мм.
«M. Saryan, 'Portrait of Poet A. Tsaturyan», [cat. №73]
late 1960s, oil on paper, 844x607 mm.



376

К. Брюллов «Портрет О. Струговщикова» II, [кат. №376]
1950-ті рр., папір, вугілля, олівець, 833x500 мм.
«K. Bryullov, 'Portrait of Writer A. Strugovshchikov», [cat. №376]
1950s, paper, charcoal, pencil, 833x500 mm.



363

К. Брюллов «Портрет археолога М. Ланчі» III, [кат. №363]
1950-ті рр., папір, вугілля, олівець, 831x595 мм.
«K. Bryullov, 'Portrait of Archaeologist M. Lanci' III», [cat. №363]
1950s, paper, charcoal, pencil, 831x595 mm.



218

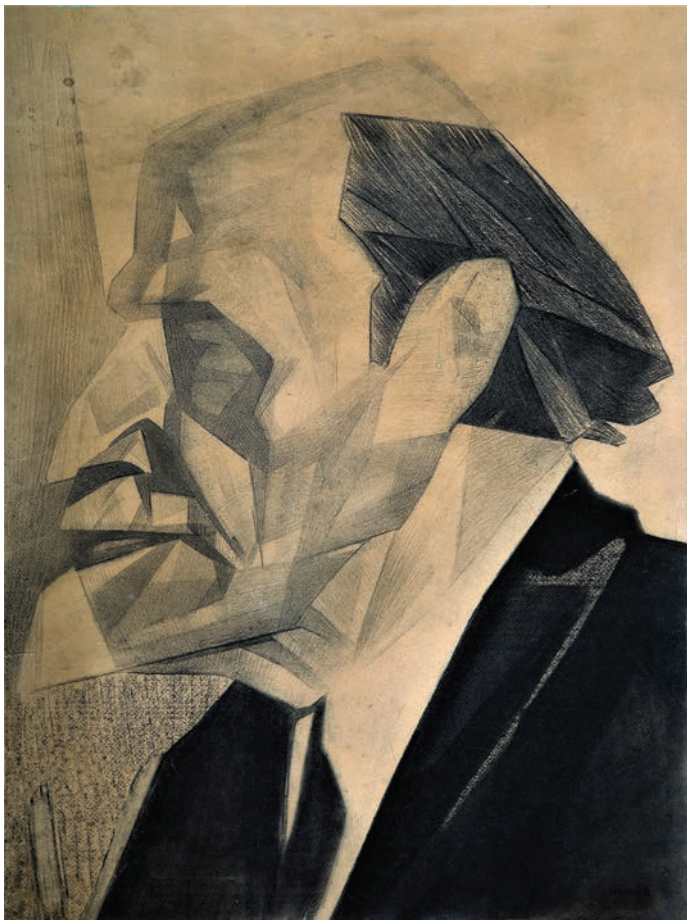
К. Брюллов «Портрет археолога М. Ланчі» I, [кат. №218]
1950-ті рр., папір, вугілля, 830x595 мм.
«K. Bryullov, 'Portrait of Archeologist M. Lanci», I', [cat. №218]
1950s, paper, charcoal, 830x595 mm.



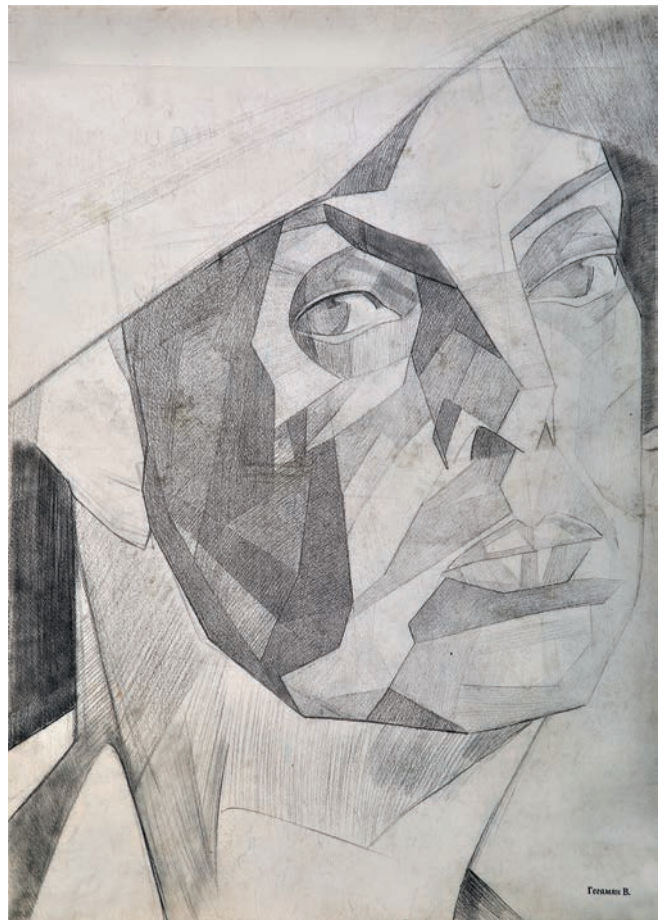
342 П. Корін «Портрет М. Холмогорова», [кат. №342]
1970-ті рр., папір, олія, 1342x853 мм.
«P. Korin, 'Portrait of M. Kholmogorov», [cat. №342]
1970s, oil on paper, 1342x853 mm.



246 П. Корін «Портрет С. Коньонкова», [кат. №246]
1970-ті рр., папір, змішанна техніка, 840x594 мм.
«P. Korin, 'Portrait of S. Konenkov», [cat. №246]
1970s, paper, mixed method, 840x594 mm.



247 П. Корін «Портрет М. Нестерова» II, [кат. №247]
1970-ті рр., папір, вугілля, 835x620 мм.
«P. Korin, 'Portrait of Artist M. Nesterov' II», [cat. №247]
1970s, paper, charcoal, 835x620 mm.



252 В. Серов «Портрет графині О. Орлової», [кат. №252]
1970-ті рр., папір, олівець, 835x595 мм.
«V. Serov, 'Portrait of Countess O. Orlova», [cat. №252]
1970s, paper, pencil, 835x595 mm.



В. Серов «Портрет І. Левітана», [кат. №367]
1950-ті рр., папір, вугілля, олівець, 593x416 мм.
«V. Serov, 'Portrait of I. Levitan», [cat. №367]
1950s, paper, charcoal, pencil, 593x416 mm.



В. Серов, М. Врубель; портрети, [кат. №223]
1960-ті рр., папір, олівець, 865x615 мм.
«V. Serov, M. Vrubel; Portraits», [cat. №223]
1960s, paper, pencil, 865x615 mm.

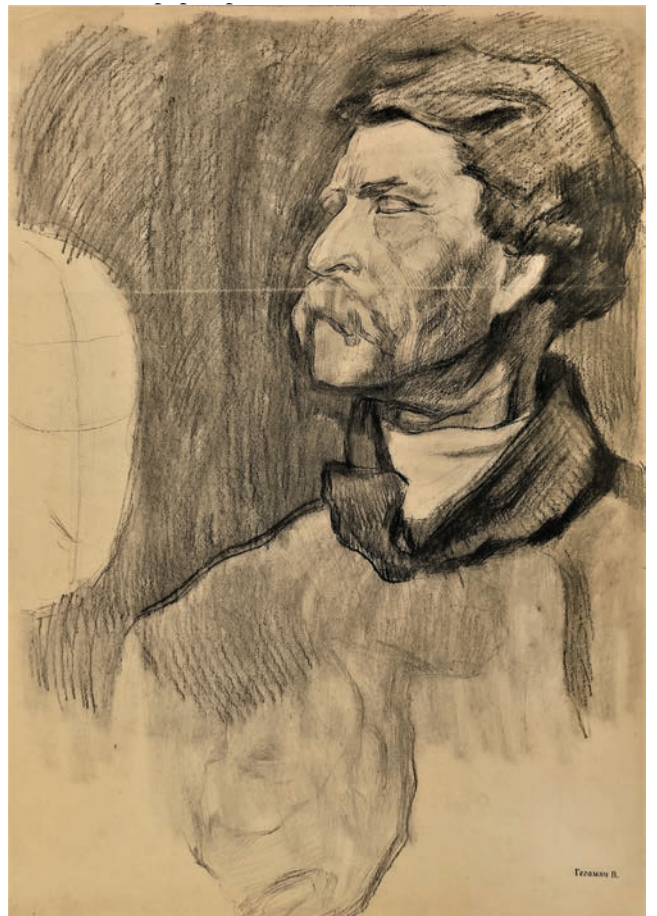
367

223



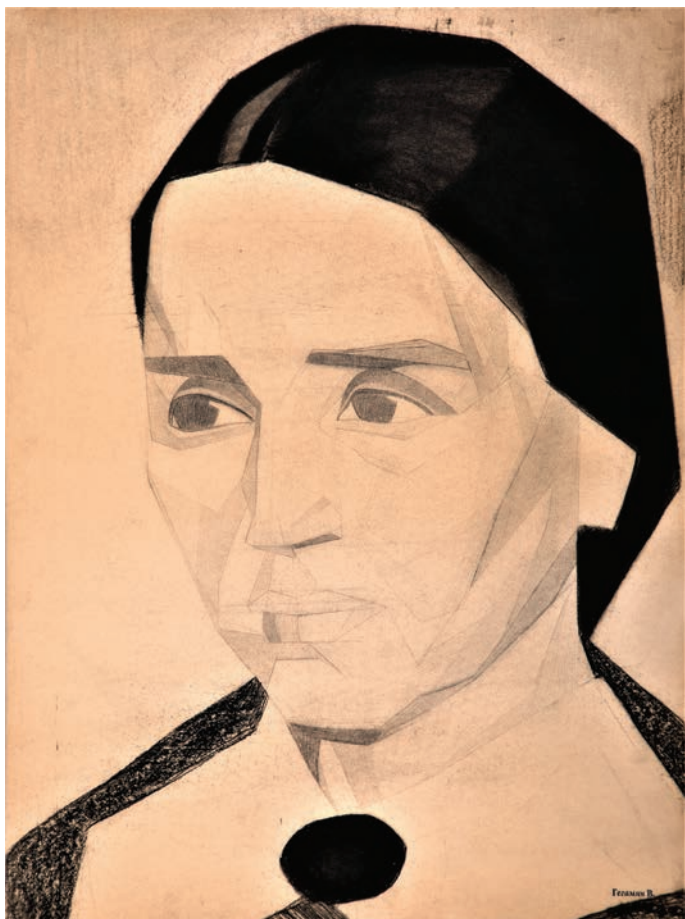
В. Серов «Портрет З. Юсупової», [кат. №211]
1970-ті рр., папір, олівець, 855x617 мм.
«V. Serov, 'Portrait of Z. Yusupova», [cat. №211]
1970s, paper, pencil, 855x617 mm.

211

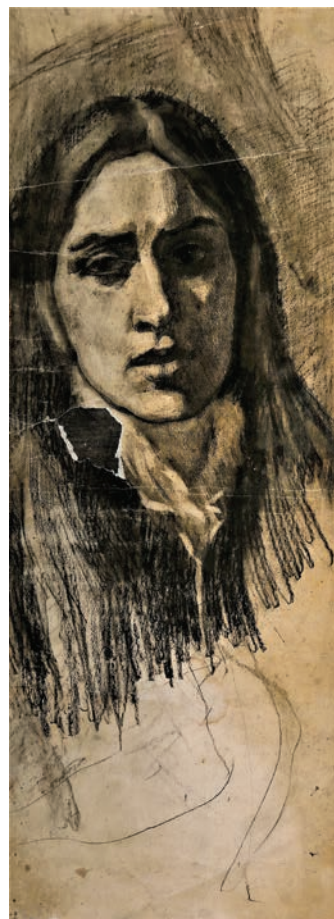


І. Рєпін «Голова селянина», [кат. №379]
1950-ті рр., папір, вугілля, 812x575 мм.
«I. Repin, 'Head of Peasant», [cat. №379]
1950s, paper, pencil, 812x575 mm.

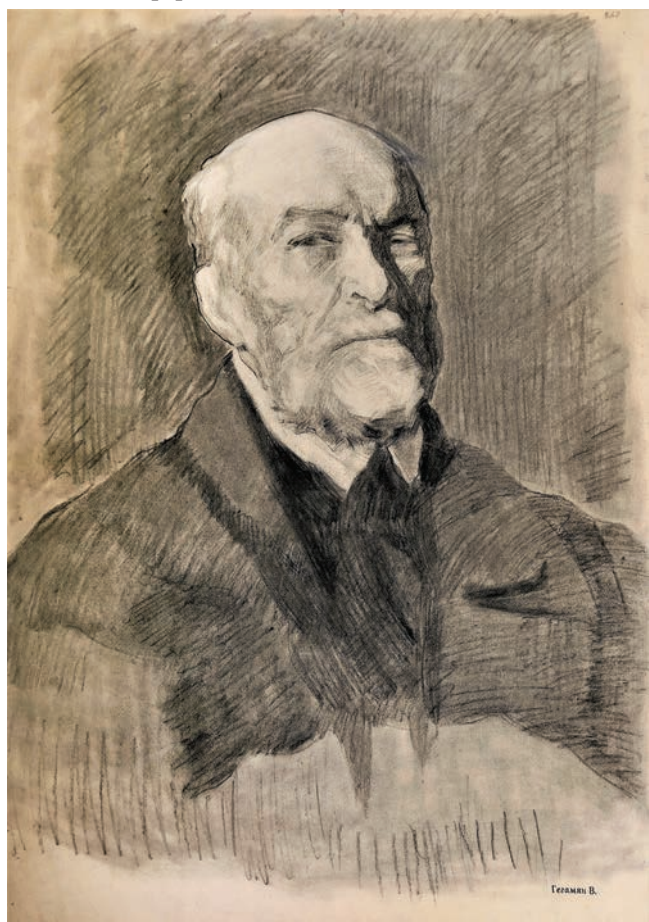
379



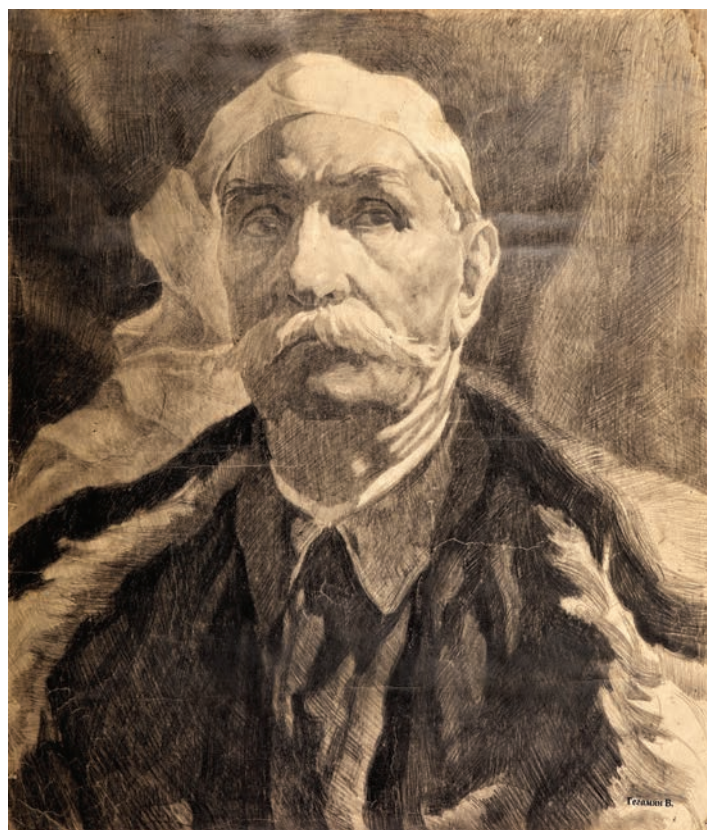
220 І. Рєпін «Портрет актриси П. Стрепетової» І, [кат. №220]
1960-ті рр., папір, змішана техніка, 840х623 мм.
«I. Repin, 'Portrait of Actress P. Strepetova I», [cat. №220]
1960s, paper, mixed method, 840x623 mm.



347 І. Рєпін «Портрет актриси П. Стрепетової» ІІ, [кат. №347]
1950-ті рр., папір, вугілля, 820х300 мм.
«I. Repin, 'Portrait of Actress P. Strepetova II», [cat. №347]
1950s, paper, charcoal, 820x300 mm.



366 І. Рєпін «Портрет М. Пирогова», [кат. №366]
1950-ті рр., папір, олівець, 814х575 мм.
«I. Repin, 'Portrait of N. Pirogov», [cat. №366]
1950s, paper, pencil, 814x575 mm.



270 Рисунок №270, [кат. №270]
кін. 1940-х рр., папір, олівець, 697х602 мм.
«Drawing No.270», [cat. №270]
late 1940s, paper, pencil, 697x602 mm.



374 Рисунок №374, [кат. №374]
1950-ті рр., папір, вугілля, 810x570 мм.
«Drawing No.374», [cat. №374]
1950s, paper, charcoal, 810x570 mm.



375 Рисунок №375, [кат. №375]
1950-ті рр., папір, вугілля, олівець, 813x574 мм.
«Drawing No.375», [cat. №375]
1950s, paper, charcoal, pencil, 813x574 mm.



378 Рисунок №378, [кат. №378]
кін. 1940-х рр., папір, вугілля, 750x557 мм.
«Drawing No.378», [cat. №378]
late 1940s, paper, charcoal, 750x557 mm.



255 А. Головін «Ф. Шаляпін в ролі Олоферна», [кат. №255]
1970-ті рр., папір, олівець, 984x620 мм.
«A. Golovin, 'F. Chaliapin as Holofernes», [cat. №255]
1970s, paper, pencil, 984x620 mm.



198 Микеланджело, [кат. №198]
1950-ті рр., папір, олівець, 288x420 мм.
«Michelangelo», [cat. №198]
1950s, paper, pencil, 288x420 mm.



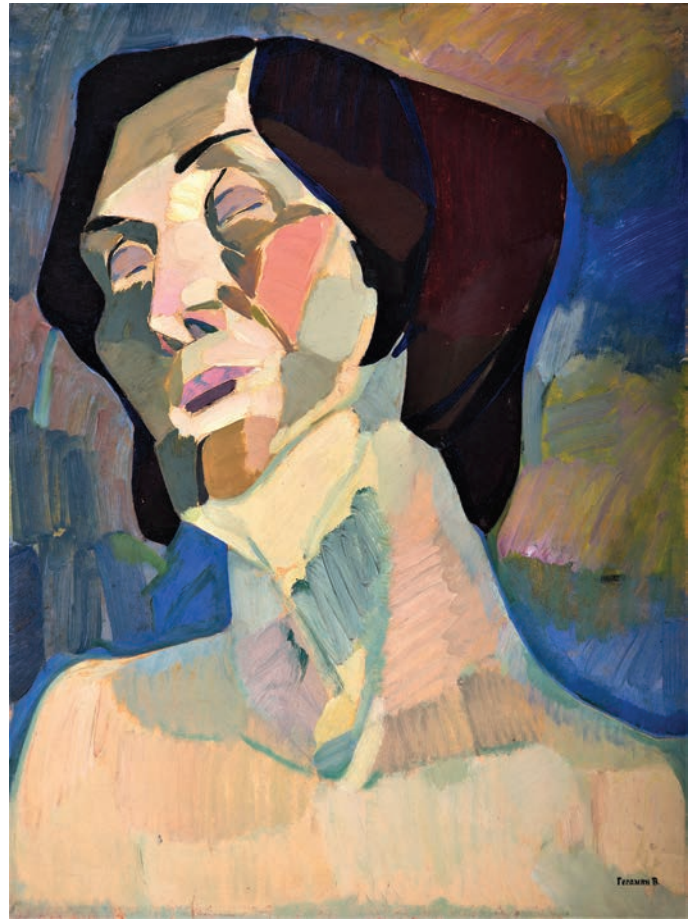
289 Рисунок №289, [кат. №289]
1970-ті рр., папір, олівець, 918x192 мм.
«Drawing No.289», [cat. №289]
1970s, paper, pencil, 918x192 mm.

Portraits (painting)
Портрети (живопис)



Руда, [кат. №108]
1969-73 рр., папір, олія, 845x625 мм.
«Red-Headed Lady», [cat. №108]
1969-73, oil on paper, 845x625 mm.

108



Портрет подруги, [кат. №112]
1970-ті рр., папір, олія, 837x623 мм.
«Portrait of Girlfriend», [cat. №112]
1970s, oil on paper, 837x623 mm.

112



Дівчина з червоною квіткою, [кат. №343]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 1185x845 мм.
«Girl with Red Flower», [cat. №343]
early 1970s, oil on paper, 1185x845 mm.

343



Образ невідомого, [кат. №66]
1970-ті рр., папір, олія, 840x600 мм.
«Image of Stranger», [cat. №66]
1970s, oil on paper, 840x600 mm.

66



Дівчина, [кат. №401]

1970-ті рр., папір, олія, 845x603 мм.

401

«Girl», [cat. №401]

1970s, oil on paper, 845x603 mm.

Satirical images of the past
Сатиричні образи минулого



Синя гора, [кат. №43]
 1970-ті рр., папір, олія, 610x1660 мм.
 «Blue Mountain», [cat. №43]
 1970s, oil on paper, 610x1660 mm.

43



Оглядини I, [кат. №176]
 1974 р., папір, олія, 3185x2400 мм.
 «Bride-Show I», [cat. №176]
 1974, oil on paper, 3185x2400 mm.

176



Російське свято, [кат. №181]
 1974 р., папір, олія, 3190x2540 мм.
 «Russian Holiday», [cat. №181]
 1974, oil on paper, 3190x2540 mm.

181



Бояри II, [кат. №42]
 поч. 1970-х рр., папір, олія, 3165x2405 мм.
 «Boyars II», [cat. №42]
 early 1970s, oil on paper, 3165x2405 mm.

42



405 Дівка, [кат. №405]
1970-ті рр., папір, олія, 828x613 мм.
«Maid», [cat. №405]
1970s, oil on paper, 828x613 mm.



147 Цар, [кат. №147]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Tsar», [cat. №147]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



339 Церква на синьому фоні, [кат. №339]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 1235x1681 мм.
«Church against Blue Background», [cat. №339]
early 1970s, oil on paper, 1235x1681 mm.



99 Бояри I, [кат. №99]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 415x625 мм.
«Boyars I», [cat. №99]
early 1970s, oil on paper, 415x625 mm.

Mocking, Rebellion Осміяння, Повстання



Повстання, Осміяння, [кат. №86]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 577х612 мм.
«Mocking, Rebellion», [cat. №86]
early 1970s, oil on paper, 577х612 mm.

**Mocking
Осміяння**



Осміяння I, [кат. №304]
1970-ті рр., папір, олія, 2457х3207 мм.
«Mocking I», [cat. №304]
1970s, oil on paper, 2457x3207 mm.

304

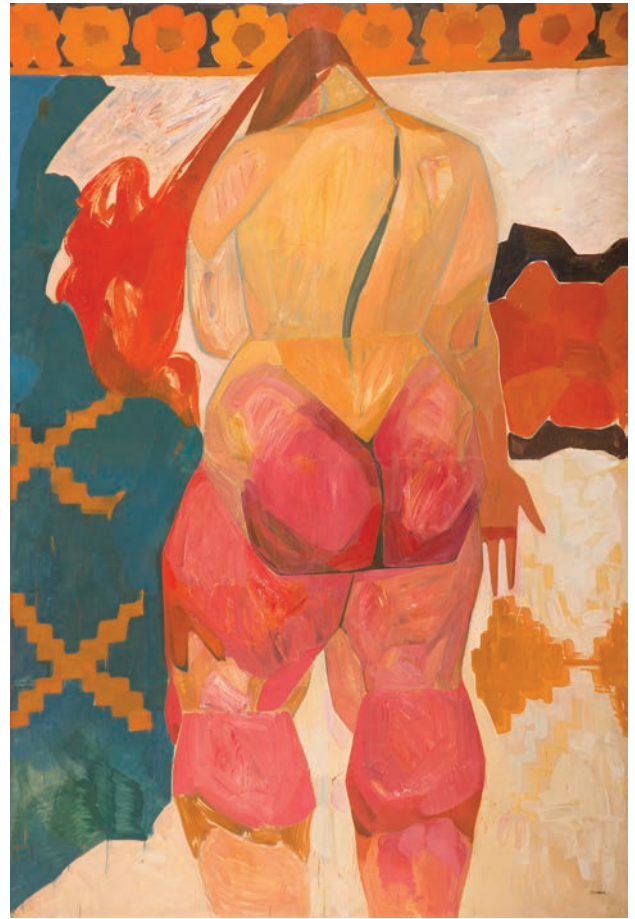


Осміяння II, [кат. №35]
1970-ті рр., папір, олія, 2520х3155 мм.
«Mocking II», [cat. №35]
1970s, oil on paper, 2520x3155 mm.

35



124 Африканець, [кат. №124]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 1175x845 мм.
«African», [cat. №124]
early 1970s, oil on paper, 1175x845 mm.



10 Оголена з малиновими ногами, [кат. №10]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 2415x1640 мм.
«Naked with Crimson Legs», [cat. №10]
early 1970s, oil on paper, 2415x1640 mm.



82 Осміяння пророка, [кат. №82]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 601x833 мм.
«Mocking of Prophet», [cat. №82]
early 1970s, oil on paper, 601x833 mm.

Rebellion

Повстання



Повстання, [кат. №302]
 1970-ті рр., папір, олія, 2865x4035 мм.
 «Rebellion», [cat. №302]
 1970s, oil on paper, 2865x4035 mm.

302



Повстання I, [кат. №39]
 1970-ті рр., папір, олія, 1645x1805 мм.
 «Rebellion I», [cat. №39]
 1970s, oil on paper, 1645x1805 mm.

39



Повстання II, [кат. №64]
 1970-ті рр., папір, олія, 840x625 мм.
 «Rebellion II», [cat. №64]
 1970s, oil on paper, 840x625 mm.

64



126 Патриарх, [кат. №126]
1970-ті рр., папір, олія, 1176x843 мм.
«Patriarch», [cat. №126]
1970s, oil on paper, 1176x843 mm.



406 Повстання IV, [кат. №406]
1970-ті рр., папір, олія, 865x620 мм.
«Rebellion IV», [cat. №406]
1970s, oil on paper, 865x620 mm.



79 диптих «Боротьба» I, [кат. №79]
1970-ті рр., папір, олія, 595x840 мм.
«Diptych 'Fight' I», [cat. №79]
1970s, oil on paper, 595x840 mm.



400 диптих «Боротьба» II, [кат. №400]
1970-ті рр., папір, олія, 600x840 мм.
«Diptych 'Fight' II», [cat. №400]
1970s, oil on paper, 600x840 mm.



Титан, [кат. №325]
1970-ті рр., папір, олівець, 2450x2450 мм.
325 «Titan», [cat. №325]
1970s, paper, pencil, 2450x2450 mm.

Loveless Wedding

Весілля без кохання



Весілля без кохання, [кат. №318]
 1990-ті рр., папір, олія, 3070х5020 мм.
 «Loveless Wedding», [cat. №318]
 1990s, oil on paper, 3070x5020 mm.

318



Весілля без кохання II, [кат. №301]
 кін. 1980-х рр., папір, олія, 2547х3200 мм.
 «Loveless Wedding II», [cat. №301]
 late 1980s, oil on paper, 2547x3200 mm.

301



ескіз «Весілля без кохання» II, [кат. №188]
 кін. 1970-х рр., папір, олівець, 290х425 мм.
 «Sketch of 'Loveless Wedding' II», [cat. №188]
 late 1970s, paper, pencil, 290x425 mm.

188



299 Наречений I, [кат. №299]
1970-ті рр., папір, олія, 2533x1640 мм.
«Bridegroom I», [cat. №299]
1970s, oil on paper, 2533x1640 mm.



337 Наречений II, [кат. №337]
1980-ті рр., папір, олія, 1803x778 мм.
«Bridegroom II», [cat. №337]
1980s, oil on paper, 1803x778 mm.



140 Весілля без кохання III, [кат. №140]
1980-ті рр., папір, олія, 294x419 мм.
«Loveless Wedding III», [cat. №140]
1980s, oil on paper, 294x419 mm.



128 Весілля без кохання IV, [кат. №128]
1980-ті рр., папір, олія, 845x1205 мм.
«Loveless Wedding IV», [cat. №128]
1980s, oil on paper, 845x1205 mm.



92 Вірменська наречена I, [кат. №92]
1980-ті рр., папір, олія, 1005x798 мм.
«Armenian Bride I», [cat. №92]
1980s, oil on paper, 1005x798 mm.



90 Вірменська наречена II, [кат. №90]
1980-ті рр., папір, олія, 1007x792 мм.
«Armenian Bride II», [cat. №90]
1980s, oil on paper, 1007x792 mm.



89 Вірменська наречена III, [кат. №89]
1980-ті рр., папір, олія, 1003x797 мм.
«Armenian Bride III», [cat. №89]
1980s, oil on paper, 1003x797 mm.



93 Вірменська наречена IV, [кат. №93]
1980-ті рр., папір, олія, 1007x792 мм.
«Armenian Bride IV», [cat. №93]
1980s, oil on paper, 1007x792 mm.



Наречений IV, [кат. №34]
1990-ті рр., папір, олія, 1515x1225 мм.
«Bridegroom IV», [cat. №34]
1990s, oil on paper, 1515x1225 mm.

34



Наречений VII, [кат. №78]
1990-ті рр., папір, олія, 1298x1058 мм.
«Bridegroom VII», [cat. №78]
1990s, oil on paper, 1298x1058 mm.

78



Наречений VI, [кат. №141]
1990-ті рр., папір, олія, 1090x1205 мм.
«Bridegroom VI», [cat. №141]
1990s, oil on paper, 1090x1205 mm.

141



Наречений IX, [кат. №84]
1990-ті рр., папір, олія, 822x1023 мм.
«Bridegroom IX», [cat. №84]
1990s, oil on paper, 822x1023 mm.

84



Батько нареченого I, [кат. №59]
1990-ті рр., папір, олія, 504x399 мм.
«Bridegroom's Father I», [cat. №59]
1990s, oil on paper, 504x399 mm.

59



Батько нареченого II, [кат. №77]
1990-ті рр., папір, олія, 842x690 мм.
«Bridegroom's Father II», [cat. №77]
1990s, oil on paper, 842x690 mm.

77



Наречена V, [кат. №139]
кін. 1990-х рр., папір, олія, 442x295 мм.
«Bride V», [cat. №139]
late 1990s, oil on paper, 442x295 mm.

139



Наречена III, [кат. №105]
1990-ті рр., папір, олія, 965x810 мм.
«Bride III», [cat. №105]
1990s, oil on paper, 965x810 mm.

105



91 Музика з зурною, [кат. №91]
1980-ті рр., папір, олія, 840x624 мм.
«A Musician with Zurna», [cat. №91]
1980s, oil on paper, 840x624 mm.



81 Мати нареченої I, [кат. №81]
1990-ті рр., папір, олія, 679x535 мм.
«Bride's Mother I», [cat. №81]
1990s, oil on paper, 679x535 mm.



309 Мати нареченої III, [кат. №309]
1990-ті рр., папір, вугілля, 2020x1220 мм.
«Bride's Mother III», [cat. №309]
1990s, paper, charcoal, 2020x1220 mm.



94 Мати нареченої IV, [кат. №94]
1990-ті рр., папір, олія, 1343x1046 мм.
«Bride's Mother IV», [cat. №94]
1990s, oil on paper, 1343x1046 mm.



98

Батько нареченої з відкритими очима, [кат. №98]
1990-ті рр., папір, олія, 1020x825 мм.
«Bride's Father with Open Eyes», [cat. №98]
1990s, oil on paper, 1020x825 mm.



74

Музика з барабаном II, [кат. №74]
1980-ті рр., папір, змішана техніка, 862x611 мм.
«Musician With a Drum II», [cat. №74]
1980s, paper, mixed method, 862x611 mm.



103

Наречена II, [кат. №103]
1990-ті рр., папір, олія, 611x859 мм.
«Bride II», [cat. №103]
1990s, oil on paper, 611x859 mm.

Khachkar
Хачкар



317 Хачкар, [кат. №317]
 1990-ті рр., папір, олія, 3060x4690 мм.
 «Khachkar», [cat. №317]
 1990s, oil on paper, 3060x4690 mm.



393 Хачкар I, [кат. №393]
 1980-ті рр., папір, олівець, 296x420 мм.
 «Khachkar I», [cat. №393]
 1980s, paper, pencil, 296x420 mm.



385 Хачкар II, [кат. №385]
 1980-ті рр., папір, олівець, 297x420 мм.
 «Khachkar II», [cat. №385]
 1980s, paper, pencil, 297x420 mm.



327 Хачкар, чотири фігури, [кат. №327]
1980-ті рр., папір, вугілля, олівець, 3027x4040 мм.
«Khachkar, Four Figures», [cat. №327]
1980s, paper, charcoal, pencil, 3027x4040 mm.



76 Хачкар III, [кат. №76]
кін. 1980-х рр., папір, олія, 842x596 мм.
«Khachkar III», [cat. №76]
late 1980s, oil on paper, 842x596 mm.



314 Мати-Вірменія I, [кат. №314]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 612x522 мм.
«Mother Armenia I», [cat. №314]
1990s, paper, mixed method, 612x522 mm.



100 Мати-Вірменія II, [кат. №100]
1990-ті рр., папір, олія, 680x560 мм.
«Mother Armenia II», [cat. №100]
1990s, oil on paper, 680x560 mm.



208 Мати-Вірменія V, [кат. №208]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 612x435 мм.
«Mother Armenia V», [cat. №208]
1990s, paper, mixed method, 612x435 mm.



102 Мати-Вірменія III, [кат. №102]
1990-ті рр., папір, олія, 613x860 мм.
«Mother Armenia III», [cat. №102]
1990s, oil on paper, 613x860 mm.



75 Мати-Вірменія VII, [кат. №75]
1990-ті рр., папір, олія, 597x807 мм.
«Mother Armenia VII», [cat. №75]
1990s, oil on paper, 597x807 mm.



45 Мати-Вірменія VI, [кат. №45]
1990-ті рр., папір, олія, 610x963 мм.
«Mother Armenia VI», [cat. №45]
1990s, oil on paper, 610x963 mm.



183 Мати-Вірменія IV, [кат. №183]
1990-ті рр., папір, олівець, 1015x795 мм.
«Mother Armenia IV», [cat. №183]
1990s, paper, pencil, 1015x795 mm.



144 Аллегорія, [кат. №144]
1980-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Allegory», [cat. №144]
1980s, oil on paper, 295x210 mm.



185 Образ I, [кат. №185]
1990-ті рр., папір, вугілля, олівець, 840x782 мм.
«Image I», [cat. №185]
1990s, paper, charcoal, pencil, 840x782 mm.



210 Орач, [кат. №210]
1990-ті рр., папір, вугілля, 840x620 мм.
«Plowman», [cat. №210]
1990s, paper, charcoal, 840x620 mm.



240 Образ III, [кат. №240]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 610x430 мм.
«Image III», [cat. №240]
1990s, paper, mixed method, 610x430 mm.



266 Образ IV, [кат. №266]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 590x500 мм.
«Image IV», [cat. №266]
1990s, paper, mixed method, 590x500 mm.



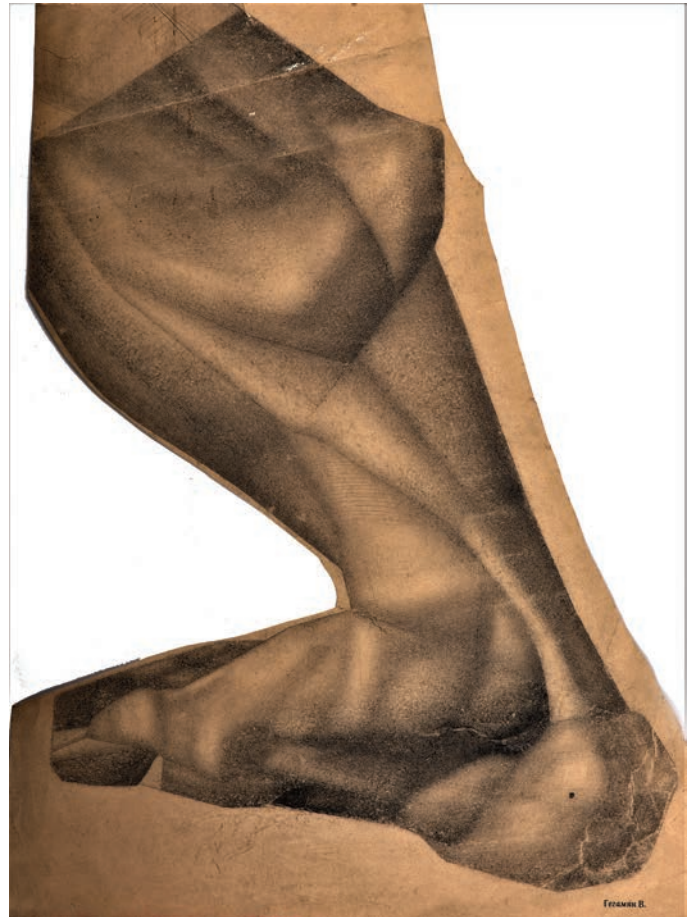
101 Хачкар, ескіз стоп і кистей, [кат. №101]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 613x860 мм.
«Khachkar, Sketch of Foot and Hand», [cat. №101]
1990s, paper, mixed method, 613x860 mm.



381 Ескіз стоп, [кат. №381]
1990-ті рр., папір, казеїново - олійна темпера, 400x615 мм.
«Feet Scetch», [cat. №381]
1990s, paper, casein oil tempera, 400x615 mm.



258 Ескіз стопи I, [кат. №258]
1990-ті рр., папір, змішана техніка, 525x487 мм.
«Sketch of Foot I», [cat. №258]
1990s, paper, mixed method, 525x487 mm.



284 Ескіз гомілки II, [кат. №284]
1990-ті рр., папір, вугілля, 850x620 мм.
«Sketch of a Foot II», [cat. №284]
1990s, paper, charcoal, 850x620 mm.



196 Ескіз кисті, [кат. №196]
1990-ті рр., папір, олівець, 298x420 мм.
«Sketch of a Hand», [cat. №196]
1990s, paper, pencil, 298x420 mm.



296 Ескіз стопи II, [кат. №296]
1990-ті рр., папір, олівець, 290x620 мм.
«Sketch of a Foot II», [cat. №296]
1990s, paper, pencil, 290x620 mm.



231 Ескіз стопи та кисті, [кат. №231]
1990-ті рр., папір, олівець, 620x840 мм.
«Sketch of Foot and Hand», [cat. №231]
1990s, paper, pencil, 620x840 mm.

Ethnic Images
Етнічні образи



2 Гуцулка з піднятими руками, [кат. №2]
 1960-ті рр., папір, олія, темпера, 2545x1735 мм.
 «Huzul Woman with Raised Hands», [cat. №2]
 1960s, oil on paper, tempera, 2545x1735 mm.



25 Гуцулка в червоному фартусі, [кат. №25]
 кін. 1960-х рр., папір, олія, 2475x1650 мм.
 «Huzul Woman in a Red Apron», [cat. №25]
 late 1960s, oil on paper, 2475x1650 mm.



26 Руда гуцулка з блакитними очима та двома чашами, [кат. №26]
 кін. 1960-х рр., папір, олія, 2530x1645 мм.
 «Red-haired Blue-Eyed Huzul Woman with Two Bowls», [cat. №381]
 late 1960s, oil on paper, 2530x1645 mm.



5 Гуцулка з чашею, [кат. №5]
 кін. 1960-х рр., папір, олія, 2545x1650 мм.
 «Huzul Woman With a Bowl», [cat. №5]
 late 1960s, oil on paper, 2545x1650 mm.



316 Українка, кін. [кат. №316]
1960-х рр., полотно, олія, 2555x1685 мм.
«A Ukrainian Woman», [cat. №316]
late 1960s, oil on canvas, 2555x1685 mm.



47 Портрет гуцула, [кат. №47]
кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2560x1705 мм.
«Portrait of a Huzul», [cat. №47]
late 1960s, oil on canvas, 2560x1705 mm.



58 Гуцули, [кат. №58]
1977-78 рр., полотно, олія, 2385x2005 мм.
«Huzuls», [cat. №58]
1977-78, oil on canvas, 2385x2005 mm.



49 Гуцулка на фоні синіх гір, [кат. №49]
кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2385x2050 мм.
«Huzul Woman Against the Background of Blue Mountains», [cat. №49]
late 1960s, oil on canvas, 2385x2050 mm.



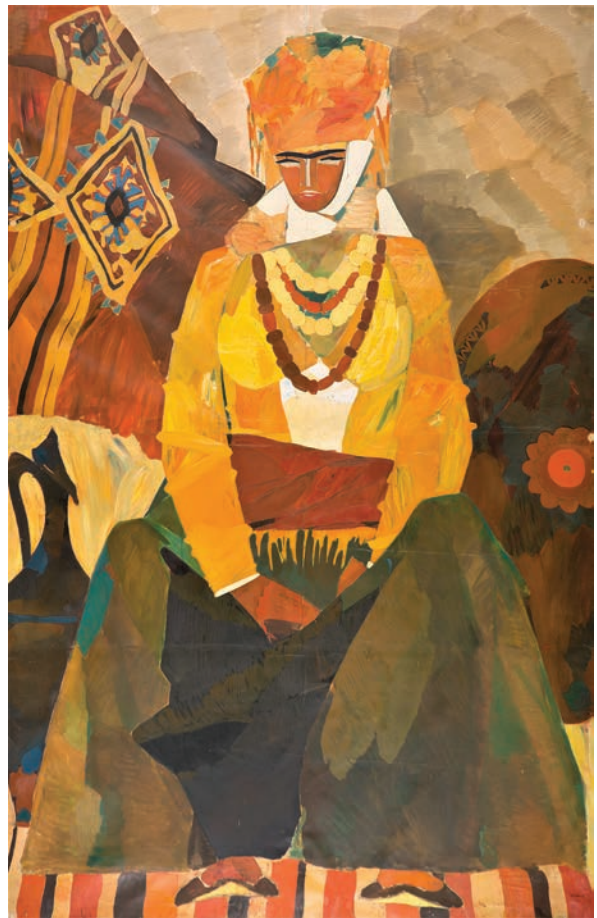
67 Гуцул, [кат. №67]
 поч. 1970-х рр., папір, олія, 840x623 мм.
 «Huzul», [cat. №67]
 early 1970s, oil on paper, 840x623 mm.



9 Червона спідниця, [кат. №9]
 1970-ті рр., папір, олія, 2520x1635 мм.
 «Red Skirt», [cat. №9]
 1970s, oil on paper, 2520x1635 mm.



20 Картон до мозаїки в ательє «Берізка», [кат. №20]
 1963 р., папір, олія, 2605x2002 мм.
 «Cardboard to the Mosaic in Beriozka Studio», [cat. №20]
 1963, oil on paper, 2605x2002 mm.



24 Курдянка в зеленій спідниці, [кат. №24]
 1972 р., папір, олія, 2550-1655 мм.
 «Kurdish Woman in a Green Skirt», [cat. №24]
 1972, oil on paper, 2550-1655 mm.



14 Іспанка, поч. [кат. №14]
1970-х рр., папір, олія, 2545x1655 мм.
«Spaniard», [cat. №14]
early 1970, oil on paper, 2545x1655 mm.



178 Російська баба, [кат. №178]
1972 р., папір, казеїново - олійна темпера, 2535x1645 мм.
«Russian woman», [cat. №178]
1972, paper, casein oil tempera, 2535x1645 mm.



23 Вірменська танцівниця, [кат. №23]
поч. 1970-х рр., папір, олія, 2545x1655 мм.
«Armenian Dancer», [cat. №23]
early 1970s, oil on paper, 2545x1655 mm.



338 Африканка в жовтому, [кат. №338]
1970-ті рр., папір, олія, 1258x836 мм.
«An African in Yellow», [cat. №338]
1970s, oil on paper, 1258x836 mm.



Курдянка в національному костюмі, [кат. №12]

1972 р., папір, олія, 2530-1645 мм.

«Kurdish Woman in National Costume», [cat. №12]

1972, oil on paper, 2530-1645 mm.

12

Minor Images

Образи малі



149 Вірменія, [кат. №149]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Armenia», [cat. №149]
1970s, oil, paper, 295x210 mm.



157 Вірменка з гранатами, [кат. №157]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Armenian Woman with Pomegranates», [cat. №157]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



164 Вірменка на фоні помаранчевого дерева, [кат. №164]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Armenian Woman Against the Background of an Orange Tree», [cat. №164]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



175 Вірменка з двома тарелями, [кат. №175]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Armenian Woman with Two Dishes», [cat. №175]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



150 Снігова I, [кат. №150]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Snowy I», [cat. №150]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



155 Снігова III, [кат. №150]
1970-ті рр., папір, олія, 295x215 мм.
«Snowy III», [cat. №150]
1970s, oil on paper, 295x215 mm.



174 Жінка, [кат. №174]
1980-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«A Woman», [cat. №174]
1980s, oil on paper, 295x210 mm.



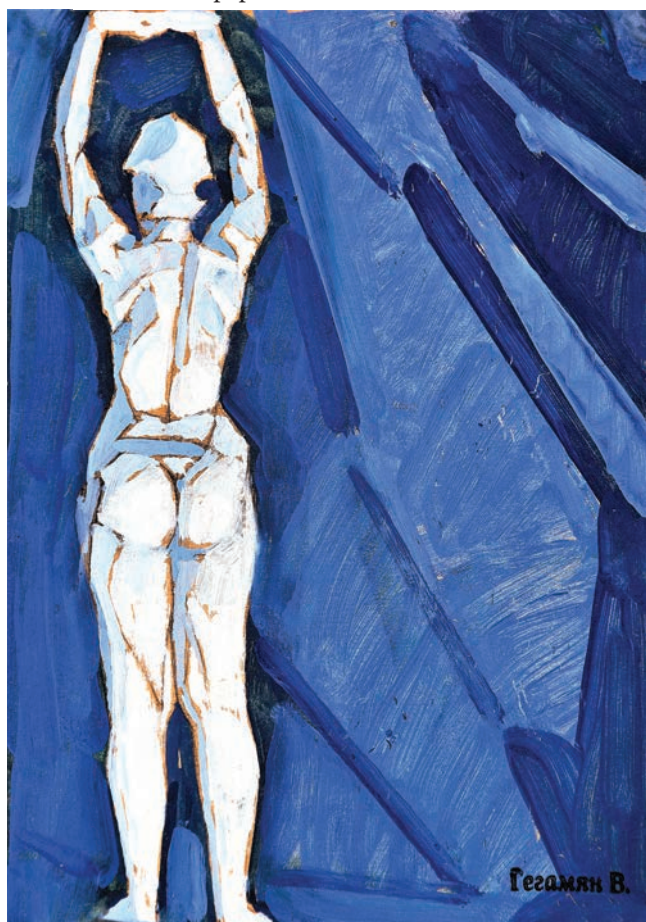
166 Вірменин з двома глеками, [кат. №166]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Armenian with Two Jugs», [cat. №166]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



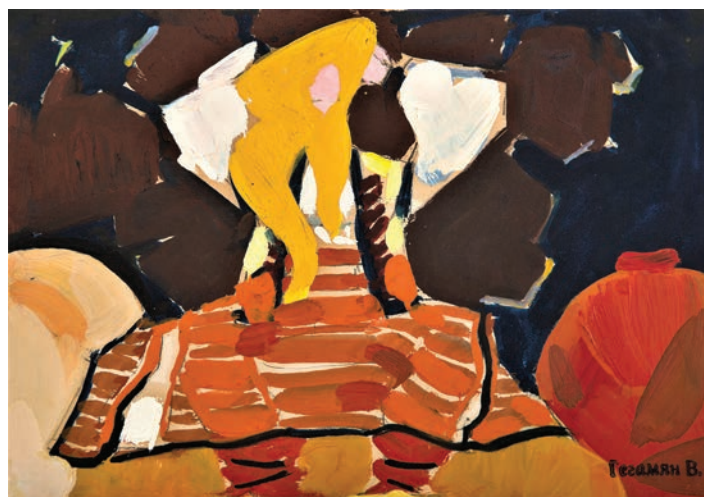
146 Египет, [кат. №146]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Егупт», [cat. №146]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



156 Схід, [кат. №156]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«The Orient», [cat. №156]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



158 Прозріння, [кат. №158]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Ерірфану», [cat. №158]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



170 Україна, [кат. №170]
1970-ті рр., папір, олія, 210x295 мм.
«Ukraine», [cat. №170]
1970s, oil on paper, 210x295 mm.



167 Осяння, [кат. №167]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Revelation», [cat. №167]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



168 Відчай, [кат. №168]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Despair», [cat. №168]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.



172 Російські мотиви, [кат. №172]
1970-ті рр., папір, олія, 210x295 мм.
«Russian Motives», [cat. №172]
1970s, oil on paper, 210x295 mm.



148 Росія, [кат. №148]
1970-ті рр., папір, олія, 295x210 мм.
«Russia», [cat. №148]
1970s, oil on paper, 295x210 mm.

Female images (graphics)
Жіночі образи (графіка)



19 поліптих «Грація» I, [кат. №19]
кін. 1970-х рр., папір, вугілля, олівець, 2535x916 мм.
«polyptych 'Grace' I», [cat. №19]
late 1970s, paper, charcoal, pencil, 2535x916 mm.



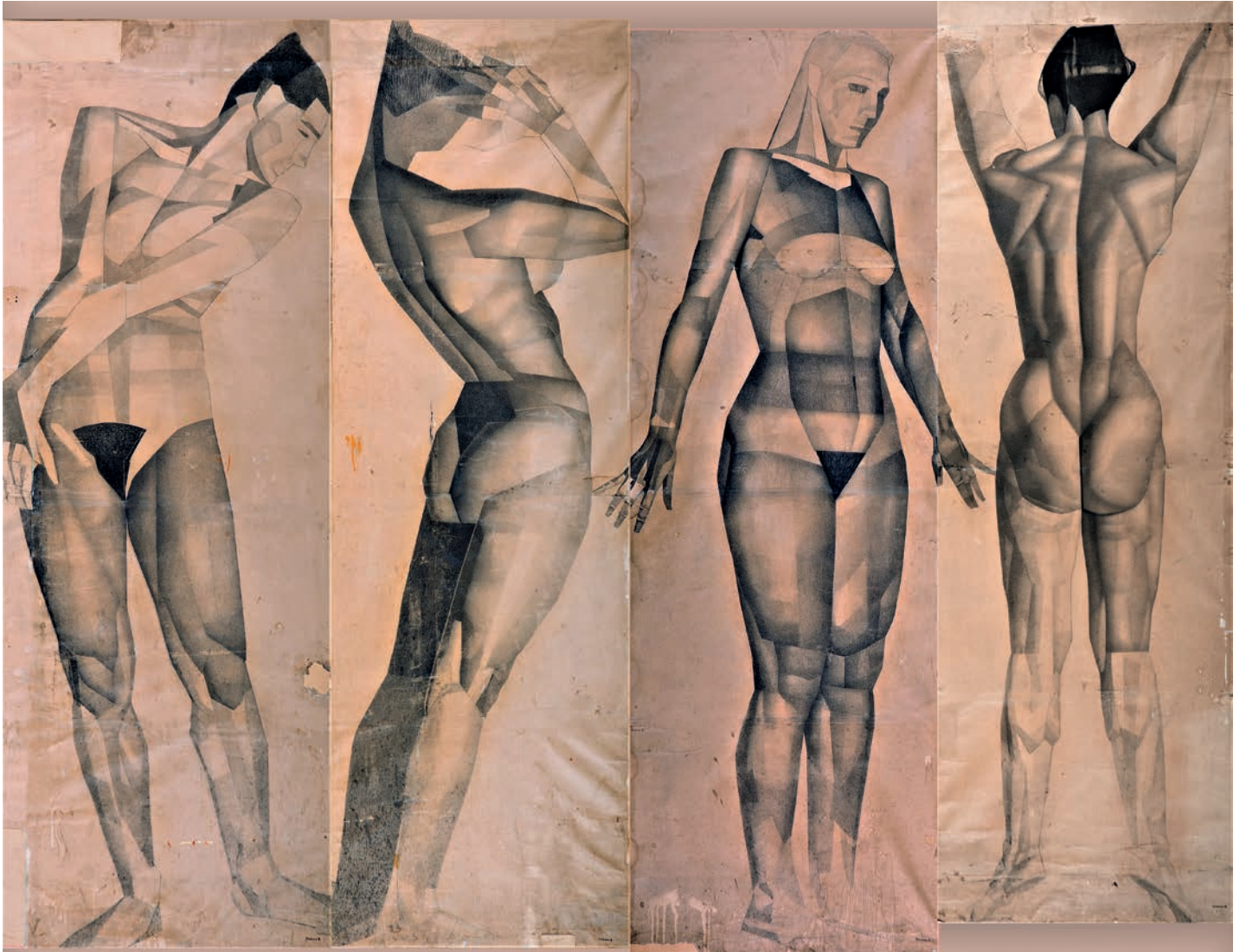
17 поліптих «Грація» II, [кат. №17]
кін. 1970-х рр., папір, вугілля, олівець, 2535x825 мм.
«polyptych 'Grace' II», [cat. №17]
late 1970s, paper, charcoal, pencil, 2535x825 mm.



16 поліптих «Грація» III, [кат. №16]
кін. 1970-х рр., папір, вугілля, олівець, 2535x836 мм.
«polyptych 'Grace' III», [cat. №16]
late 1970s, paper, charcoal, pencil, 2535x836 mm.



18 поліптих «Грація» IV, [кат. №18]
кін. 1970-х рр., папір, вугілля, олівець, 2535x822 мм.
«polyptych 'Grace' IV», [cat. №18]
late 1970s, paper, charcoal, pencil, 2535x822 mm.





40

Струнка натурниця, [кат. №40]
1970-ті рр., папір, вугілля, 1975x1053 мм.
«Slender Model», [cat. №40]
1970s, paper, charcoal, 1975x1053 mm.



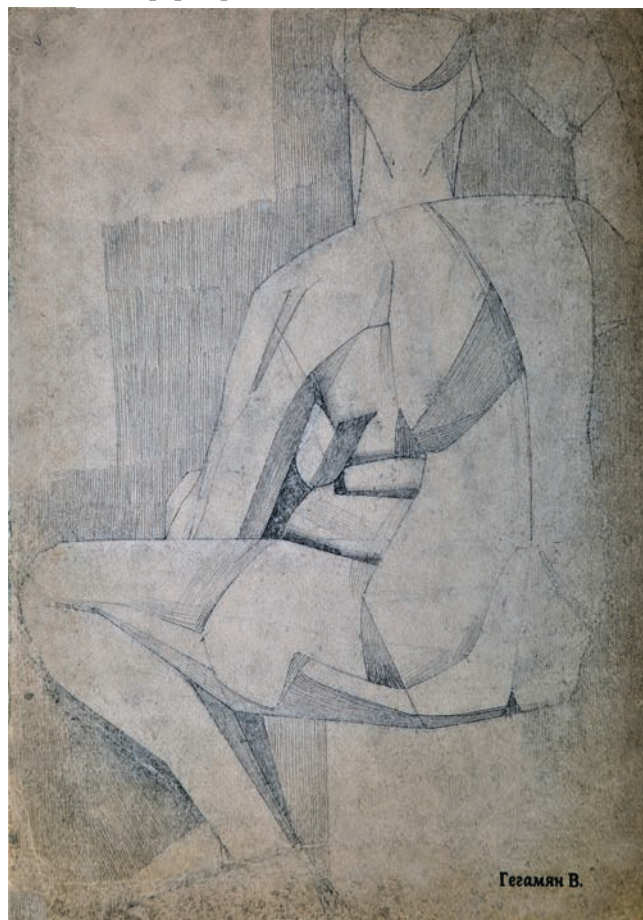
292

Натурниця-вірменка II, [кат. №292]
1970-ті рр., папір, олівець, 730x465 мм.
«Armenian Model II», [cat. №292]
1970s, paper, pencil, 730x465 mm.



197

Натурниця-вірменка I, [кат. №197]
1970-ті рр., папір, олівець, 297x420 мм.
«Armenian Model I», [cat. №197]
1970s, paper, pencil, 297x420 mm.



205

Натурниця-вірменка IV, [кат. №205]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x298 мм.
«Armenian Model IV», [cat. №205]
1970s, paper, pencil, 420x298 mm.



236 Літня натурниця з короткою зачіскою I, [кат. №236]
1970-ті рр., папір, олівець, 710x457 мм.
«Aged Model With Short Hair I», [cat. №236]
1970s, paper, pencil, 710x457 mm.



388 Літня натурниця з короткою зачіскою II, [кат. №388]
1970-ті рр., папір, олівець, 298x226 мм.
«Aged Model With Short Hair II», [cat. №388]
1970s, paper, pencil, 298x226 mm.



389 Літня натурниця з короткою зачіскою III, [кат. №389]
1970-ті рр., папір, олівець, 418x295 мм.
«Aged Model With Short Hair III», [cat. №389]
1970s, paper, pencil, 418x295 mm.



395 Товста натурниця III, [кат. №395]
поч. 1980-х рр., папір, олівець, 293x420 мм.
«A Plump Model III», [cat. №395]
early 1980s, paper, pencil, 293x420 mm.



293 Товста натурниця I, [кат. №293]
кін. 1970-х рр., папір, олівець, 693x418 мм.
«A Plump Model I», [cat. №293]
late 1970s, paper, pencil, 693x418 mm.



390 Товста натурниця II, [кат. №390]
кін. 1970-х рр., папір, олівець, 420x295 мм.
«A Plump Model II», [cat. №390]
late 1970s, paper, pencil, 420x295 mm.



38 Зустріч, кін. [кат. №38]
1970-х рр., полотно, вугілля, 2167x2167 мм.
«Meeting», [cat. №38]
late 1970s, canvas, charcoal, 2167x2167 mm.



190 Натурниця на фоні драперій, [кат. №190]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x298 мм.
«Model Against a Drapery Background», [cat. №190]
1970s, paper, pencil, 420x298 mm.



320 Оголена в блакитних тонах, [кат. №320]
поч. 1980-х рр., папір, змішанна техніка, 2268x577 мм.
«Naked in Blue Shades», [cat. №320]
early 1980s, paper, mixed method, 2268x577 mm.



326 Жіночі образи, [кат. №326]
поч. 1980-х рр., папір, вугілля, олівець, 2497x2255 мм.
«Female Images», [cat. №326]
early 1980s, paper, charcoal, pencil, 2497x2255 mm.



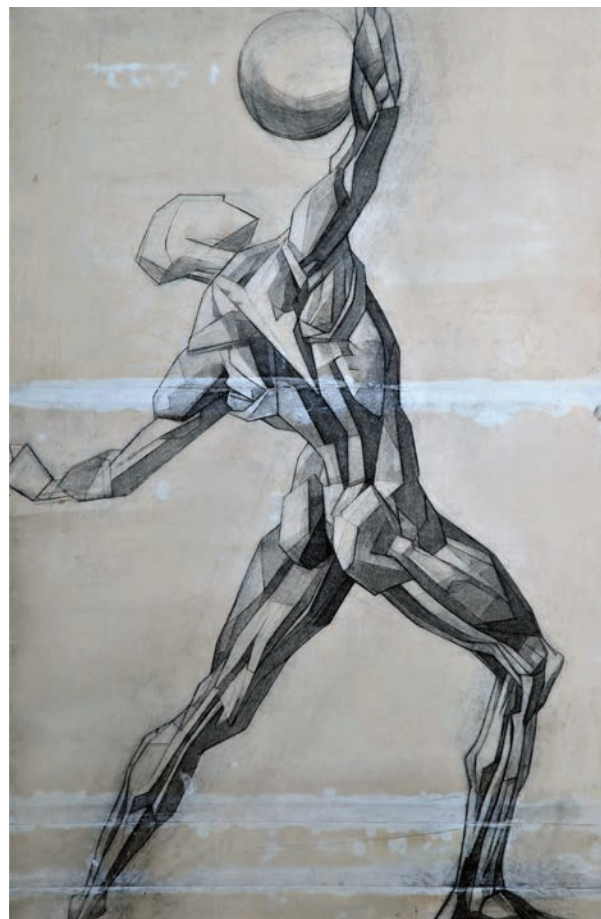
322 Натурниця, що лежить, [кат. №322]
поч. 1980-х рр., папір, олівець, 3190x1700 мм.
«Reclining Model», [cat. №322]
early 1980s, paper, pencil, 3190x1700 mm.

Anatomical images

Анатомічні образи



177 Атлет, [кат. №177]
1970-ті рр., папір, вугілля, олівець, 2395x1715 мм.
«Athlete», [cat. №177]
1970s, paper, charcoal, pencil, 2395x1715 mm.



184 Атлет з м'ячем, [кат. №184]
1970-ті рр., папір, вугілля, олівець, 1395x865 мм.
«Athlete with a Ball», [cat. №184]
1970s, paper, charcoal, pencil, 1395x865 mm.



215 Фігура з циліндром, [кат. №215]
1970-ті рр., папір, олівець, 840x617 мм.
«Figure with a Cylinder», [cat. №215]
1970s, paper, pencil 840x617 mm.



234 Рисунок №234, [кат. №234]
1970-ті рр., папір, олівець, 840x617 мм.
«Drawing No.234», [cat. №234]
1970s, paper, pencil, 840x617 mm.



186 Фігура на стільці, [кат. №186]
1970-ті рр., папір, олівець, 1218x840 мм.
«Figure on a Chair», [cat. №186]
1970s, paper, pencil, 1218x840 mm.



242 Син, [кат. №242]
1970-ті рр., папір, олівець, 708x503 мм.
«Son», [cat. №242]
1970s, paper, pencil, 708x503 mm.



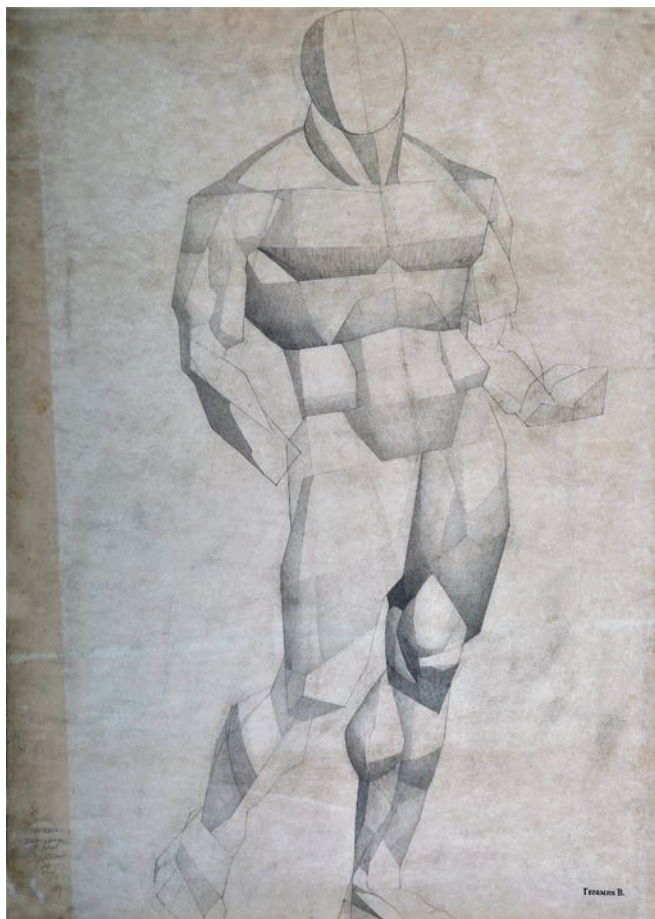
194 Рисунок №194, [кат. №194]
1970-ті рр., папір, олівець, 232x420 мм.
«Drawing No.194», [cat. №194]
1970s, paper, pencil, 232x420 mm.



228 Рисунок №228, [кат. №228]
1970-ті рр., папір, олівець, 865x620 мм.
«Drawing No.228», [cat. №228]
1970s, paper, pencil, 865x620 mm.



262 Рисунок №262, [кат. №262]
1970-ті рр., папір, олівець, 595x425 мм.
«Drawing No.262», [cat. №262]
1970s, paper, pencil, 595x425 mm.



267 Рисунок №267, [кат. №267]
1970-ті рр., папір, олівець, 865x620 мм.
«Drawing No.267», [cat. №267]
1970s, paper, pencil, 865x620 mm.



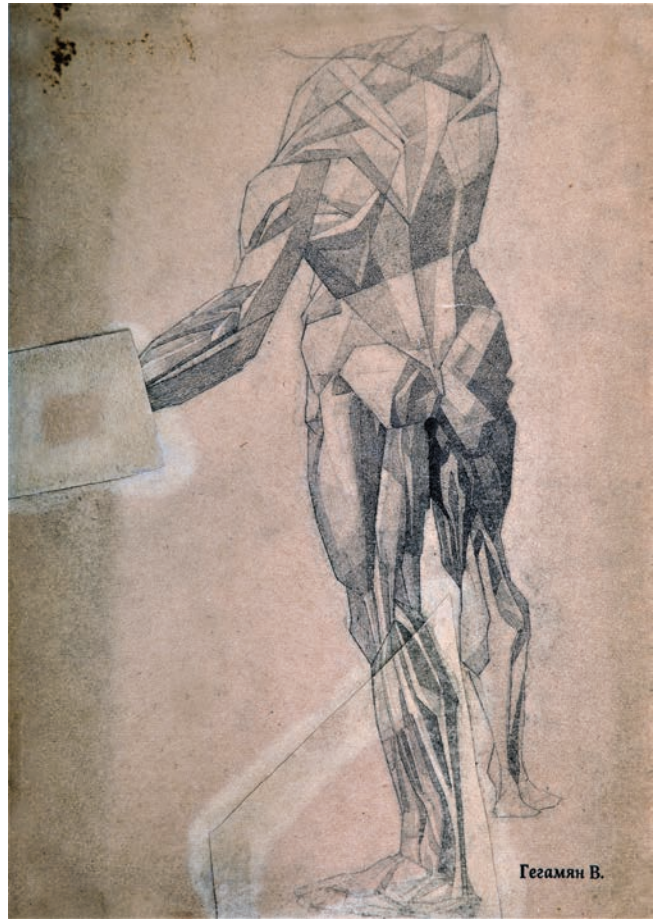
202 Рисунок №202, [кат. №202]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x297 мм.
«Drawing No.202», [cat. №202]
1970s, paper, pencil, 420x297 mm.



259 Рисунок №259, [кат. №259]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x297 мм.
«Drawing No.259», [cat. №259]
1970s, paper, pencil, 420x297 mm.



311 Рисунок №311, [кат. №311]
1970-ті рр., папір, вугілля, олівець, 2405x860 мм.
«Drawing No.311», [cat. №311]
1970s, paper, charcoal, pencil, 2405x860 mm.



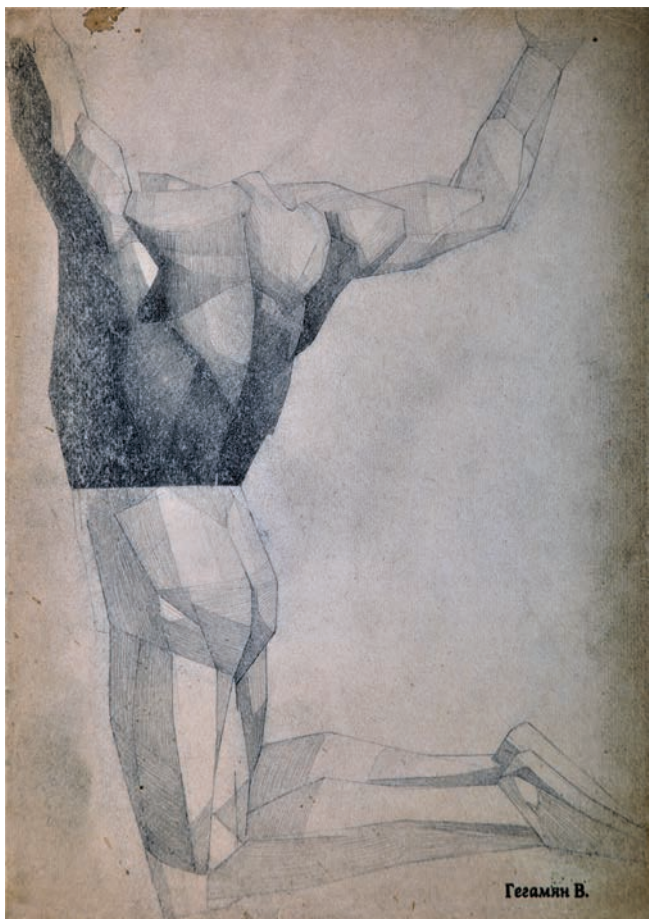
203 Рисунок №203, [кат. №203]
1970-ті рр., папір, вугілля, олівець, 420x297 мм.
«Drawing No.203», [cat. №203]
1970s, paper, charcoal, pencil, 420x297 mm.



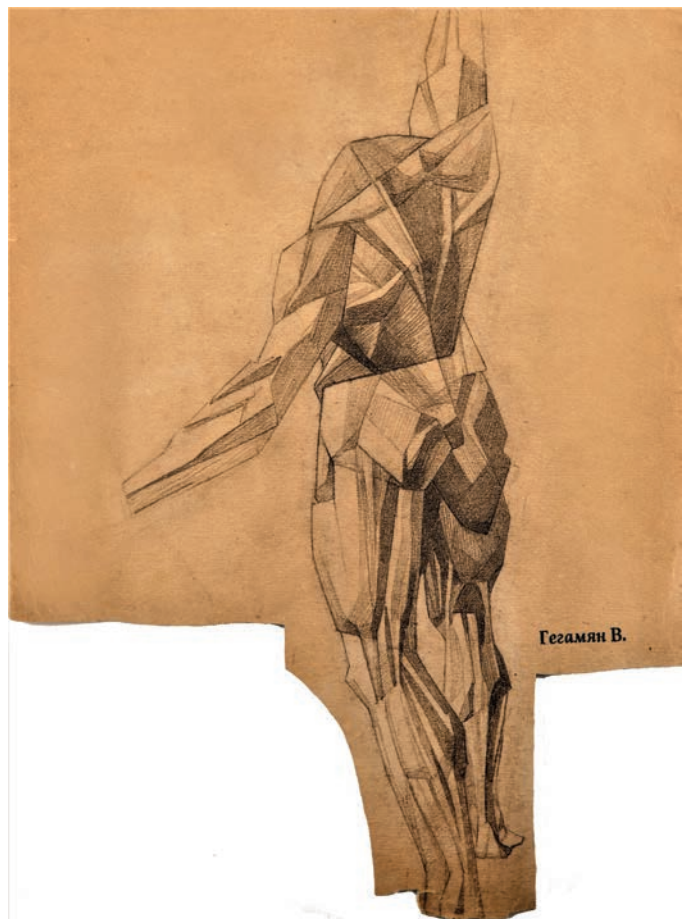
396 Рисунок №396, [кат. №396]
1970-ті рр., папір, олівець, 295x420 мм.
«Drawing No.396», [cat. №396]
1970s, paper, pencil, 295x420 mm.



392 Рисунок №392, [кат. №392]
1970-ті рр., папір, олівець, 294x419 мм.
«Drawing No.392», [cat. №392]
1970s, paper, pencil, 294x419 mm.



204 Рисунок №204, [кат. №204]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x297 мм.
«Drawing No.204», [cat. №204]
1970s, paper, pencil, 420x297 mm.



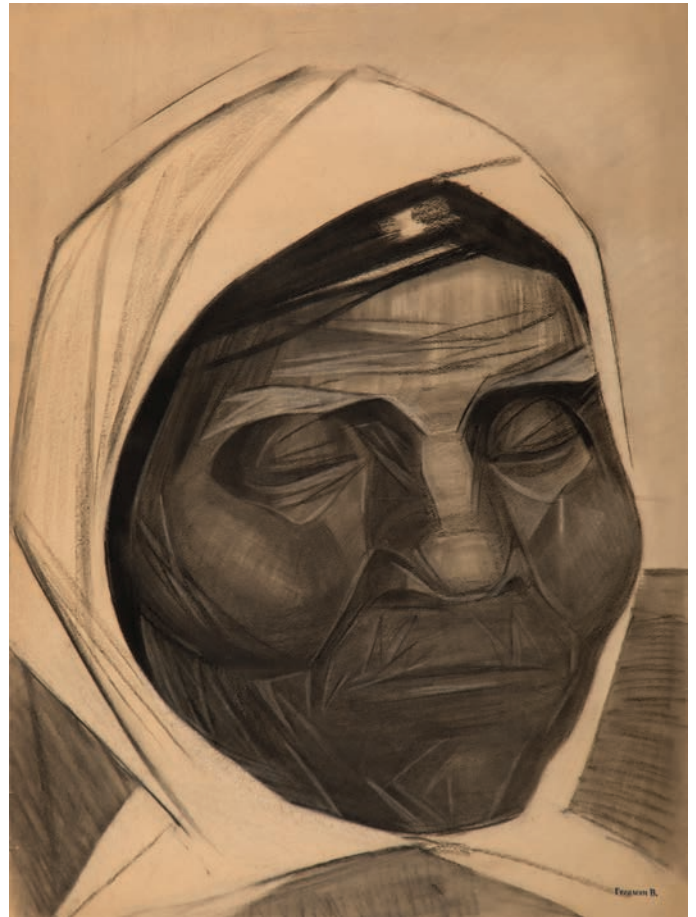
283 Рисунок №283, [кат. №283]
1970-ті рр., папір, олівець, 400x295 мм.
«Drawing No.283», [cat. №283]
1970s, paper, pencil, 400x295 mm.

Heads. Graphics

Голови графіка



285 Портрет натурниці в повороті 3/4, [кат. №285]
1970-ті рр., папір, олівець, 530x425 мм.
«Three Quarter Portrait of a Model», [cat. №285]
1970s, paper, pencil, 530x425 mm.



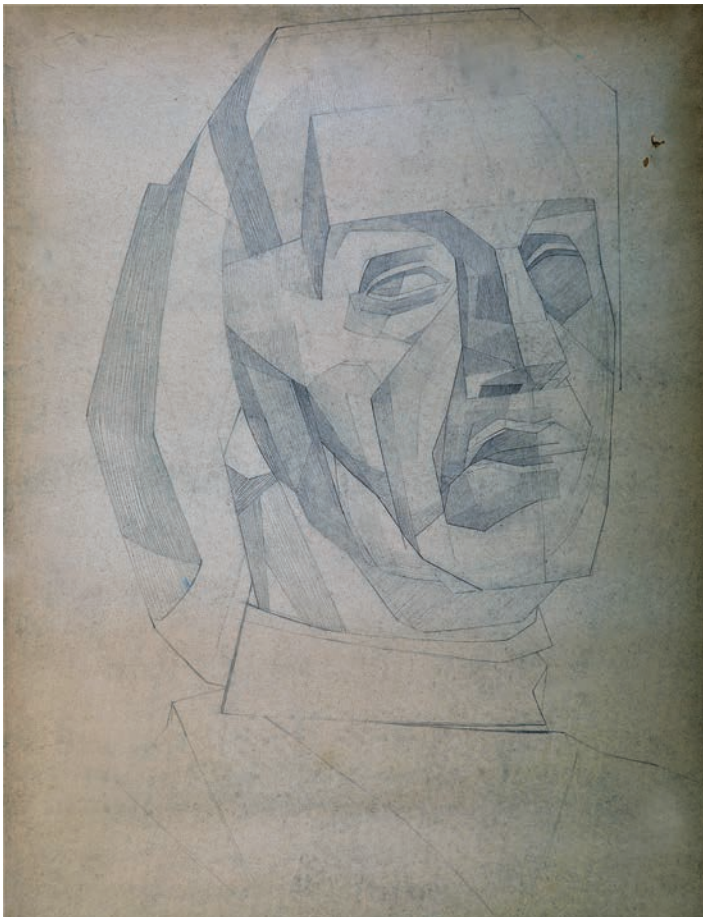
235 Образ в хустці II, [кат. №235]
кін. 1960-х рр., папір, вугілля, 840x623 мм.
«An Image in a Kerchief II», [cat. №235]
late 1960s, paper, charcoal, 840x623 mm.



386 Літня натурниці з розпущеним волоссям, [кат. №386]
1970-ті рр., папір, олівець, 293x267 мм.
«Elderly Model with Loose Hair», [cat. №386]
1970s, paper, pencil, 293x267 mm.



207 Портрет дружини, [кат. №207]
1970-ті рр., папір, олівець, 300x415 мм.
«Portrait of a Woman», [cat. №207]
1970s, paper, pencil, 300x415 mm.



249 Рисунок №249, [кат. №249]
1970-ті рр., папір, олівець, 835x615 мм.
«Drawing No.249», [cat. №249]
1970s, paper, pencil, 835x615 mm.



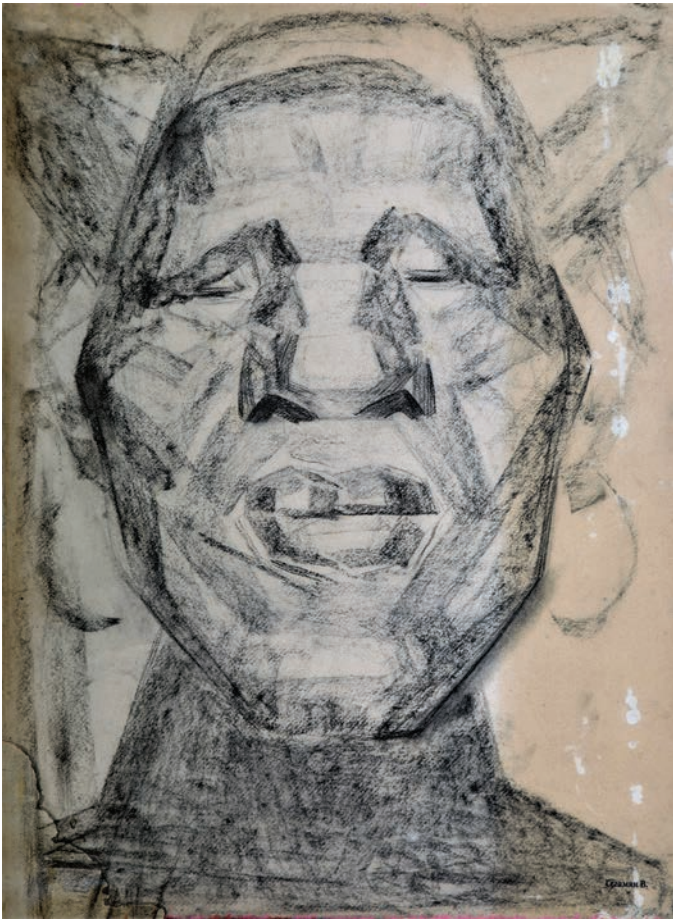
213 Рисунок №213, [кат. №213]
1970-ті рр., папір, олівець, 845x620 мм.
«Drawing No.213», [cat. №213]
1970s, paper, pencil, 845x620 mm.



229 Рисунок №229, [кат. №229]
1970-ті рр., папір, олівець, 845x620 мм.
«Drawing No.229», [cat. №229]
1970s, paper, pencil, 845x620 mm.



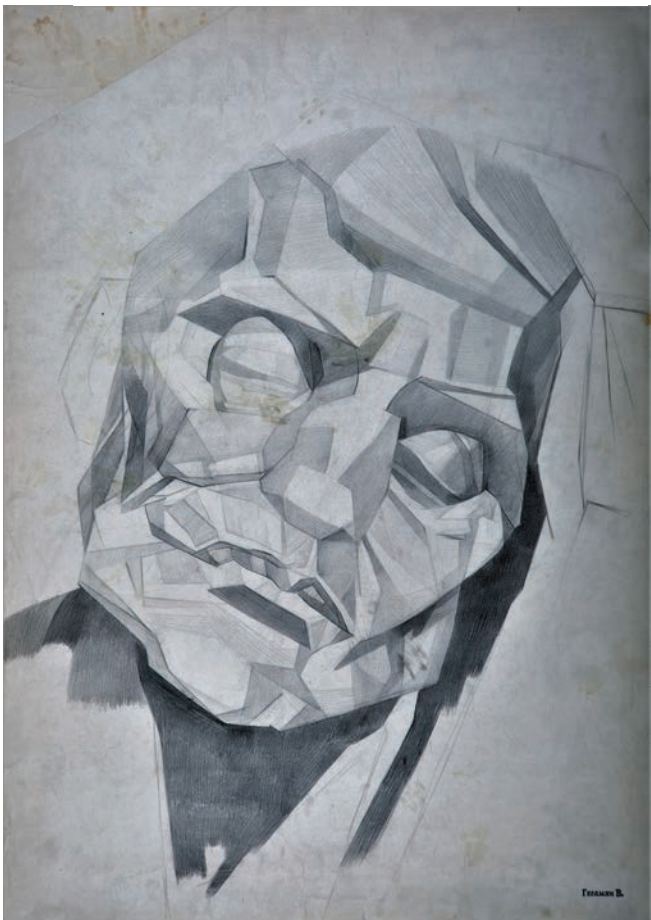
230 Голова африканки, [кат. №230]
1970-ті рр., папір, олівець, 840x620 мм.
«A Head of an African», [cat. №230]
1970s, paper, pencil 840x620 mm.



260 Африканка, [кат. №260]
кін. 1960-х рр., папір, вугілля, 840x622 мм.
«An African Woman», [cat. №260]
late 1960s, paper, charcoal, 840x622 mm.



269 Жіночий профіль з зібраним волоссям, [кат. №269]
1970-ті рр., папір, олівець, 612x445 мм.
«A Female Profile with Her Hair Gathered Up into a Bun», [cat. №269]
1970s, paper, pencil, 612x445 mm.



227 Рисунок №227, [кат. №227]
1970-ті рр., папір, олівець, 865x614 мм.
«Drawing No.227», [cat. №227]
1970s, paper, pencil, 865x614 mm.

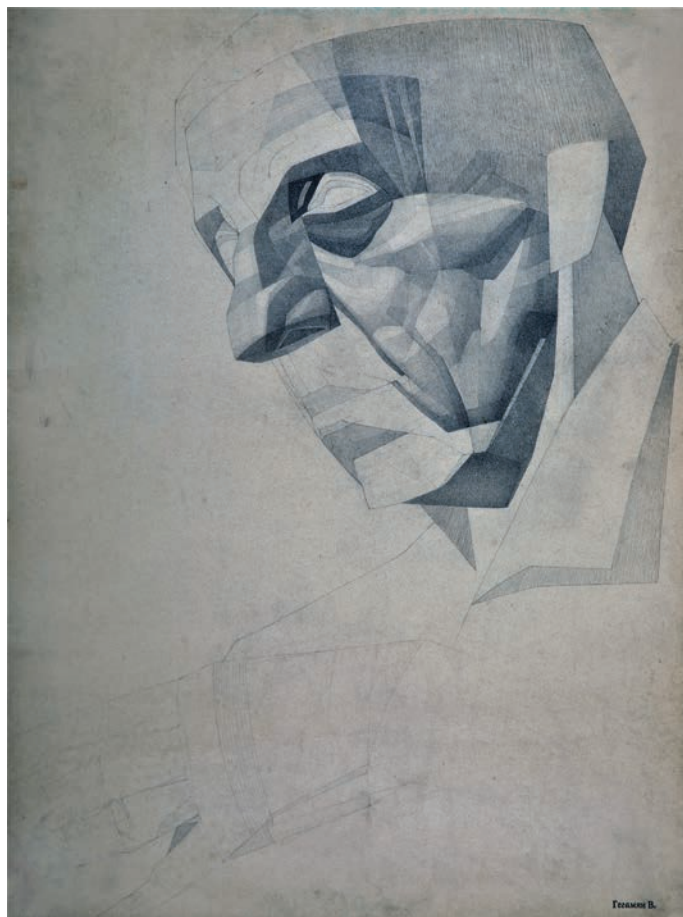
266



212 Портрет П. Злочевського, [кат. №212]
кін. 1960-х рр., папір, олівець, 625x615 мм.
«Portrait of P. Zlochevsky», [cat. №212]
late 1960s, paper, pencil, 527x620 mm.



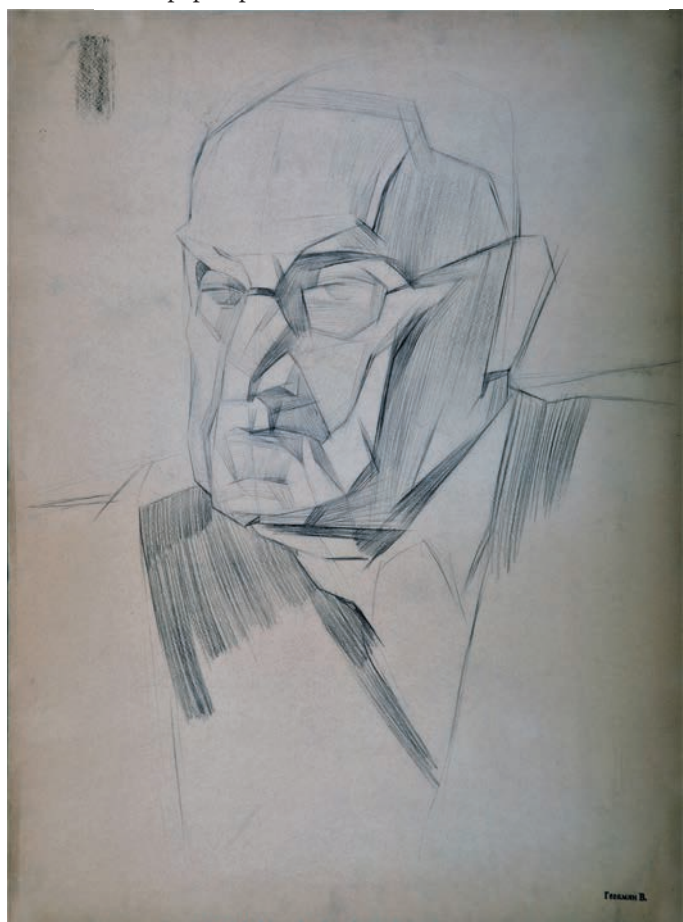
189 Рисунок №189, [кат. №189]
1970-ті рр., папір, олівець, 420x297 мм.
«Drawing No.189», [cat. №189]
1970s, paper, pencil, 420x297 mm.



216 Рисунок №216, [кат. №216]
1970-ті рр., папір, олівець, 840x620 мм.
«Drawing No.216», [cat. №216]
1970s, paper, pencil, 840x620 mm.



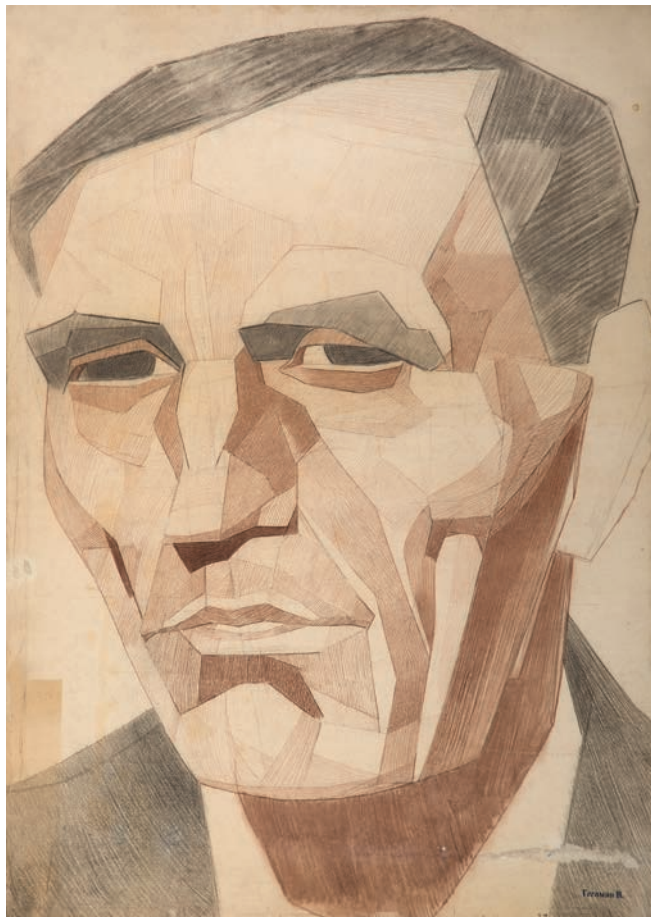
193 Рисунок №193, [кат. №193]
1970-ті рр., папір, олівець, 295x420 мм.
«Drawing No.193», [cat. №193]
1970s, paper, pencil, 295x420 mm.



233 Рисунок №233, [кат. №233]
1970-ті рр., папір, олівець, 835x617 мм.
«Drawing No.233», [cat. №233]
1970s, paper, pencil, 835x617 mm.



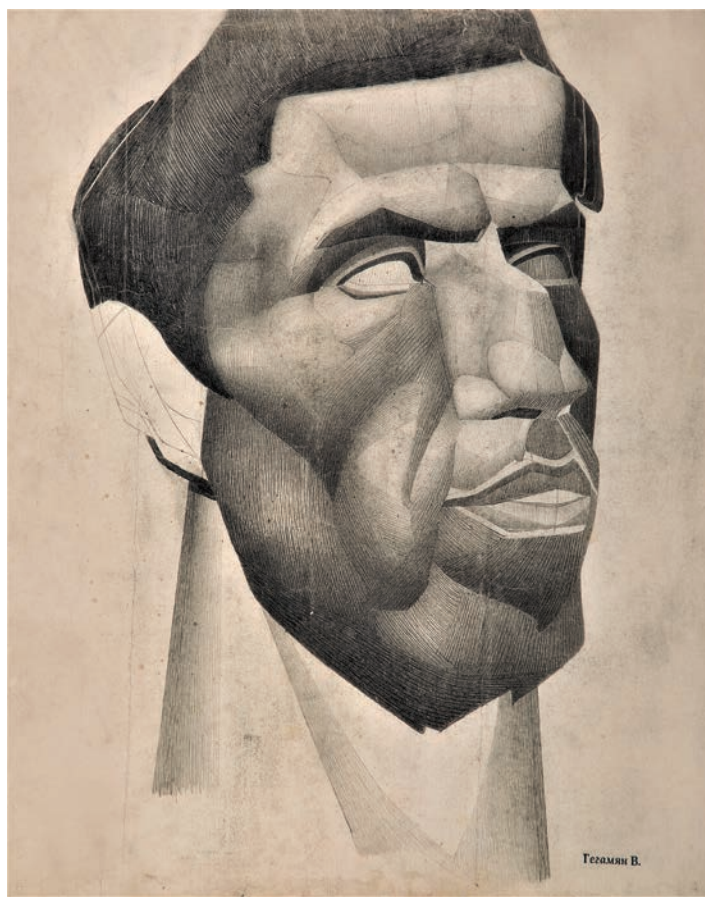
209 Рисунок №209, [кат. №209]
кін. 1960-х рр., папір, олівець, 835x610 мм.
«Drawing No.209», [cat. №209]
late 1960s, paper, pencil, 835x610 mm.



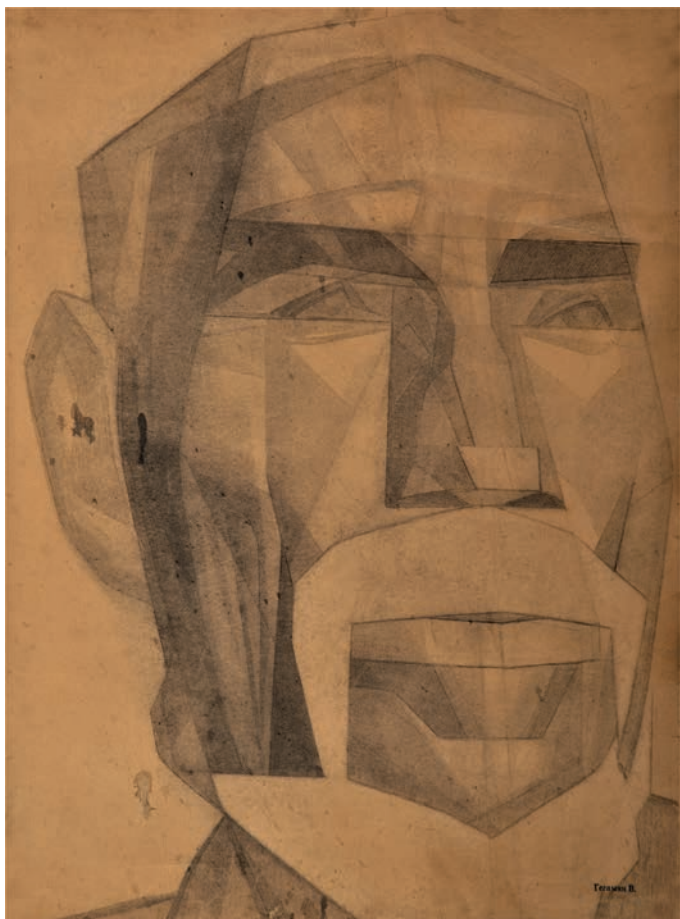
250 Рисунок №250, [кат. №250]
кін. 1960-х—поч. 1970-х рр., папір, олівець, 865x613 мм.
«Drawing No.250», [cat. №250]
late 1960s — early 1970s, paper, pencil, 865x613 mm.



217 Вірменин, [кат. №217]
кін. 1960-х рр., папір, олівець, 790x615 мм.
«Portrait of an Armenian», [cat. №217]
late 1960s, paper, pencil, 790x615 mm.



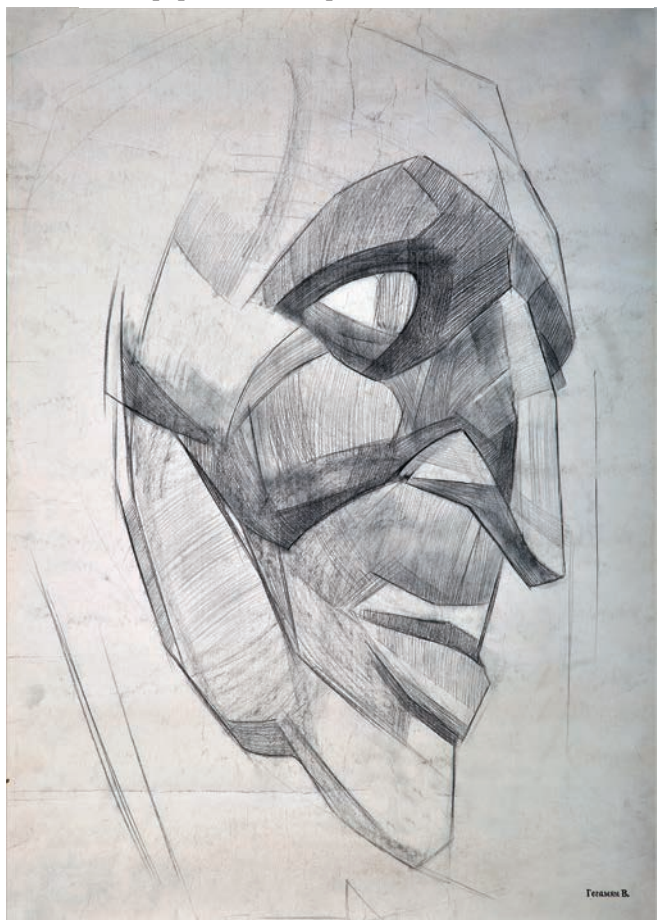
271 Портрет молодого кавказця, [кат. №271]
кін. 1960-х—поч. 1970-х рр., папір, вугілля, 600x476 мм.
«Portrait of a Young Caucasian», [cat. №271]
late 1960s — early 1970s, paper, charcoal, 600x476 mm.



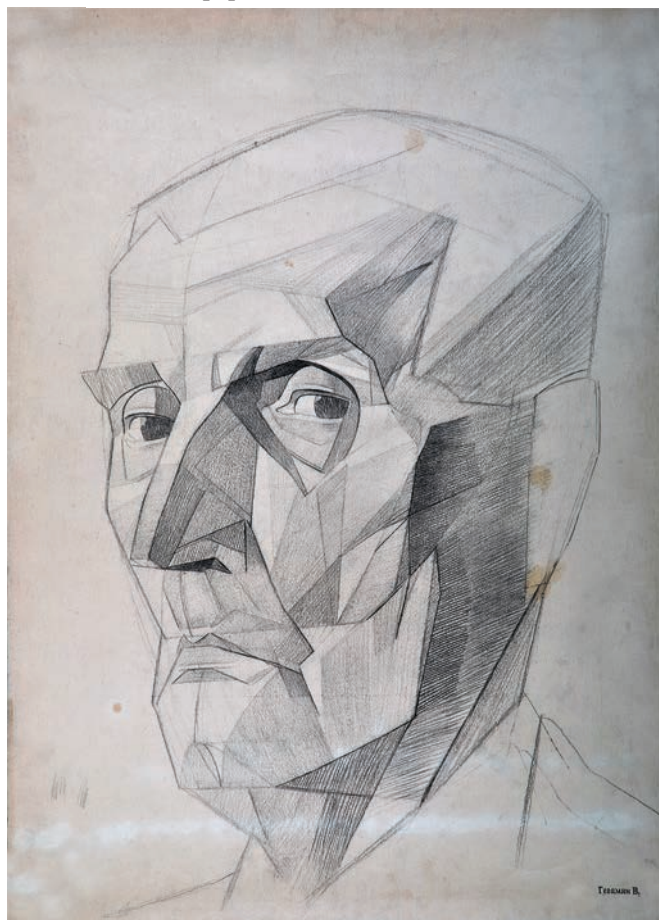
244 Рисунок №244, [кат. №244]
1970-ті рр., папір, вугілля, олівець, 840x622 мм.
«Drawing No.244», [cat. №244]
1970s, paper, charcoal, pencil, 840x622 mm.



275 Рисунок №275, [кат. №275]
кін. 1960-х рр., папір, змішана техніка, 862x620 мм.
«Drawing No.275», [cat. №275]
late 1960s, paper, mixed method, 862x620 mm.



245 Рисунок №245, [кат. №245]
1970-ті рр., папір, олівець, 837x595 мм.
«Drawing No.245», [cat. №245]
1970s, paper, charcoal, 837x595 mm.



251 Рисунок №251, [кат. №251]
1970-ті рр., папір, олівець, 855x620 мм.
«Drawing No.251», [cat. №251]
1970s, paper, pencil, 855x620 mm.



Рисунок №268, [кат. №268]
1970-ті рр., папір, олівець, 613x443 мм.
268 «Drawing No.268», [cat. №268]
1970s, paper, pencil, 613x443 mm.

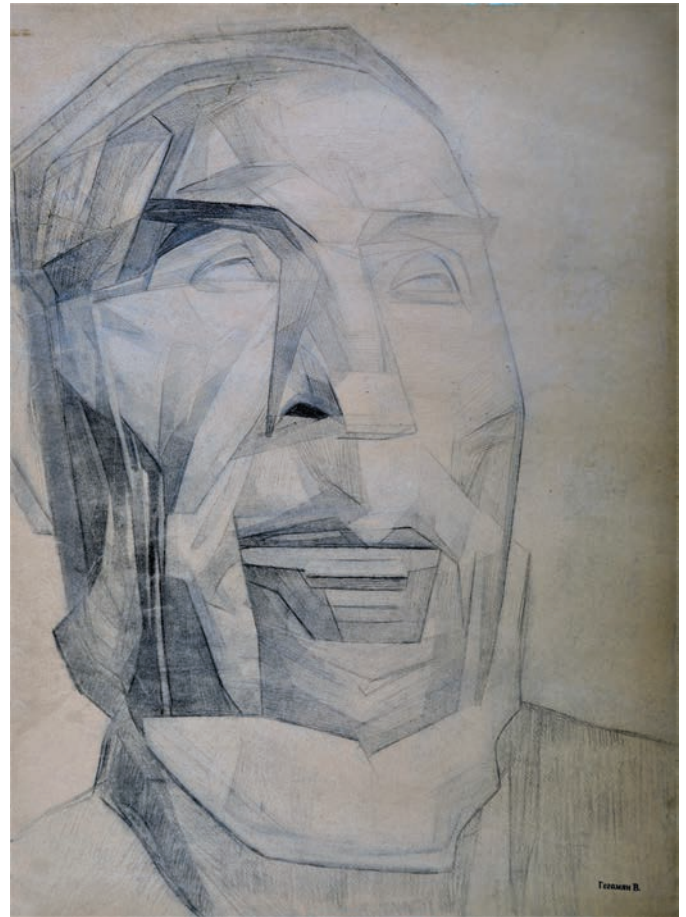


Рисунок №239, [кат. №239]
1970 р., папір, олівець, 840x617 мм.
239 «Drawing No.239», [cat. №239]
1970 г., paper, pencil, 840x617 mm.



Портрет натурника Володі Карасьова, [кат. №274]
1979 р., папір, олівець, 596x703 мм.
274 «Portrait of a Model Volodya Karasev», [cat. №274]
1979, paper, pencil, 596x703 mm.

Classic motifs (graphics)
Класичні мотиви (графіка)



224 студентська робота «Старий в чорному», [кат. №224]
кін. 1940-х рр., папір, вугілля, 815x575 мм.
«student work 'An Old Man in Black», [cat. №224]
late 1940s, paper, charcoal, 815x575 mm.



225 Рисунок №225, студентська робота, [кат. №225]
кін. 1940-х рр., папір, вугілля, 690x525 мм.
«Drawing No.225», student work, [cat. №225]
late 1940s, paper, charcoal, 690x525 mm.



351 студентська робота «Портрет Мартироса Сар'яна», [кат. №351]
кін. 1940-х рр., папір, олівець, 1637x1135 мм.
«student work «Portrait of Martiros Saryan», [cat. №351]
late 1940s, paper, pencil, 1637x1135 mm.



356 Студентська робота I, [кат. №356]
кін. 1940-х рр., папір, олівець, 830x595 мм.
«Student work I», [cat. №356]
late 1940s, paper, pencil, 830x595 mm.

APPENDICES

ДОДАТКИ

1 Світлина. Робота зі студентами. Сімейний архів. Photo.
Work with students. Family archive.



207
АНКЕТА

для арестованных и задержанных лиц, давшие неверные показания в суде.

ХАНЫГАН АТТЕ ОГАНЕС
О Т В Е Т Ы

ВОПРОСЫ: О Т В Е Т Ы

1-я часть (заполняется заключенным).

1) Фамилия. ХАНЫГАН
 Имя и отчество. Атте Оганесович
 Гражданин какого государства. Армения
 Национальность. Армянин
 Место приписки (откуда происходит). Губ. Григорьевская уезд Григорьевский
 вол. село Дерк город
 2) Возраст (год рождения) 24 лет; родился в Май месяце 1904 г.
 3) Образование: а) грамотен ли. а) да
 б) какую школу окончил. б) окончил школу.
 в) если не окончил, то ск. класс. курс. прош. в) прошел 4 класс. курс. 2-й ступ школы.

Состав семьи, место жительства и место работы каждого члена (отца, матери, детей, мужа, жены, братьев и сестер).	Степень родства.	Фамилия, имя и отчество.	Возраст	Занятие или место работы и должность или профессия.	Место жительства (адрес).
1. Отец		Оганес Атакевич	60	Учитель в селе Дерк	Дерк
2. Мать		Анастасия Ивановна	50	Сем. хозяйка	—
3. Жена		Вагина Ахмедовна	22	—	—
4. сын		Василий	3	—	—
5. Сестра		Татьяна	4	—	—

4) Политическая принадлежность: а) в какой партии состоит, б) с какого времени. Политически не привязан

5) Профессия. Совсем не имеет

6) Вид занятий и место службы в момент ареста. Секретарь Училища в селе Дерк и Председатель Месткома того же села

7) Состоял ли на государственной службе, и в каком чине.

8) Владел ли недвижимым имуществом, каково и где. Нет

9) Если не служил и не работал по найму, какие средства жил.

3 Фотографія Могила прадіда В.А. Гегамяна. Храм в селі Гарні
Photo The grave of great-grandfather V.A. Geghamyan. Church in the village of Garni.




Автобіографія

Гегамян Валерій Арутюнович
(фамілія, ім'я і отчество)

У.О. доцент кафедри образних мистецтв
(должність)

Я Гегамян Валерій Арутюнович
родився в 1925 році 4 квітня в селі Гарни
Котаракського району Арм. ССР, в 1931 році
поступив в середню школу ім. Асерева
в г. Єревані, в 1940 році після закінчення
середньої школи поступив в Єреванське
художественне училище ім. Гамса
Терлемзяна. В 1947 році після
закінчення худ. училища поступив в
худ. інститут в г. Єревані,
з 1950 г. очолював худ. Єреванський
худ. інститут. В 1951 г. вступив
в союз художників Арменії
Трудовий діяльність почав в роки не
повноцінної роботи в театральній
група комедійної худ. групи.
В 1953 році переїхав в Москву на
постійне місце, працював з 1953 по 1956 г.
оформивши мастерську комедійної
декоративно-прикладного мистецтва
з 1956 по 1960 г. працював прикладним
спец. факультетом в худон. училищі
г. Тиробіджана.
В 1960 г. по 1963 г. працював заступником
зводн. часті в худон. училищі
в г. Махогкала.
з 1963 по 1964 г. працював в худон. союзі
(УСС)

- 7 Телеграма Гегамяна В.А. дружині Гегамян Б.А. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна.
Telegram from V.A. Geghamyan for his wife Geghamyan B.A. Archive of the Foundation V.A. Geghamyan

МІНІСТЕРСТВО  ЗВ'ЯЗКУ УРСР

ТЕЛЕГРАМА

ПРИЙОМ: го _____ год _____ хв _____ Бл. № 50 Приймає: _____	ПЕРЕДАЧА: го _____ год _____ хв _____ № зв'язку _____ Передає: _____	ГОРОД ОДЕССА УЛИЦА _____ МИЗИКЕВИЧА ДОМ 15 КВ 9 ЕМИДЕНКО БОЛЕСЛАВЕ САМОЙЛОВНЕ _____
ГУНИБА 2801 42 6 1145= №* _____ хв _____		Службові відмітки: _____

Я ПОСЫЛАЮ Ч ТЕЛЕГРАММУ ВЧЕРА Я ЖДАЛ У _____
 ТЕЛЕФОНА ДЛЯ РАЗГОВОРА С ТОБОЙ ТЫ НЕ ПРИШЛА В _____
 ПЕРЕГОВОРНУЮ ПОЛУЧИЛИ ЛИ ПИСЬМО ПРОШУ СООБЩИТЬ ЧТО _____
 ПРОСИХОДИТ Я ПОЛУЧИЛА ОТ ТЕБЯ ДВЕ ТЕЛЕГРАММЫ= ВАЛЕРИ/_____

Херсон, 7801, т. 30.00x100

/// Я ПОЛУЧИЛА _____

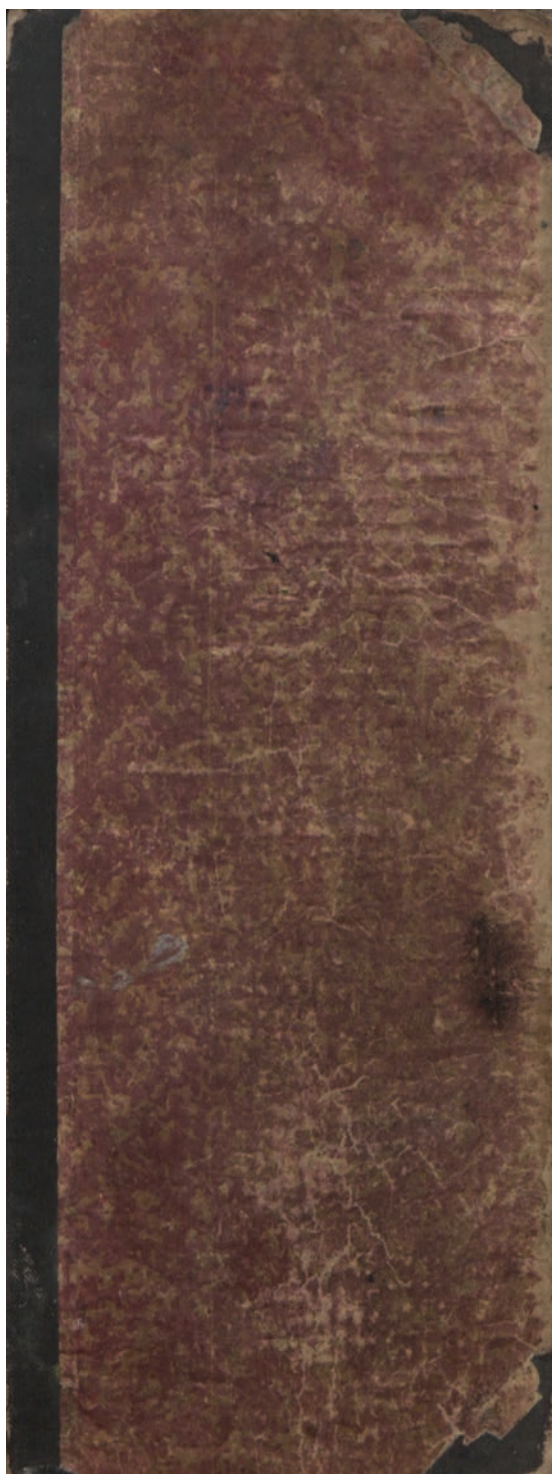
- 8 Фотографія сина Гегамяна В.А. Аліка Гегамяна. Архів Фонду імені В.А. Гегамян
Photo of V.A. Geghamyan's son Alik Geghamyan. Archive of the Foundation V.A. Geghamyan



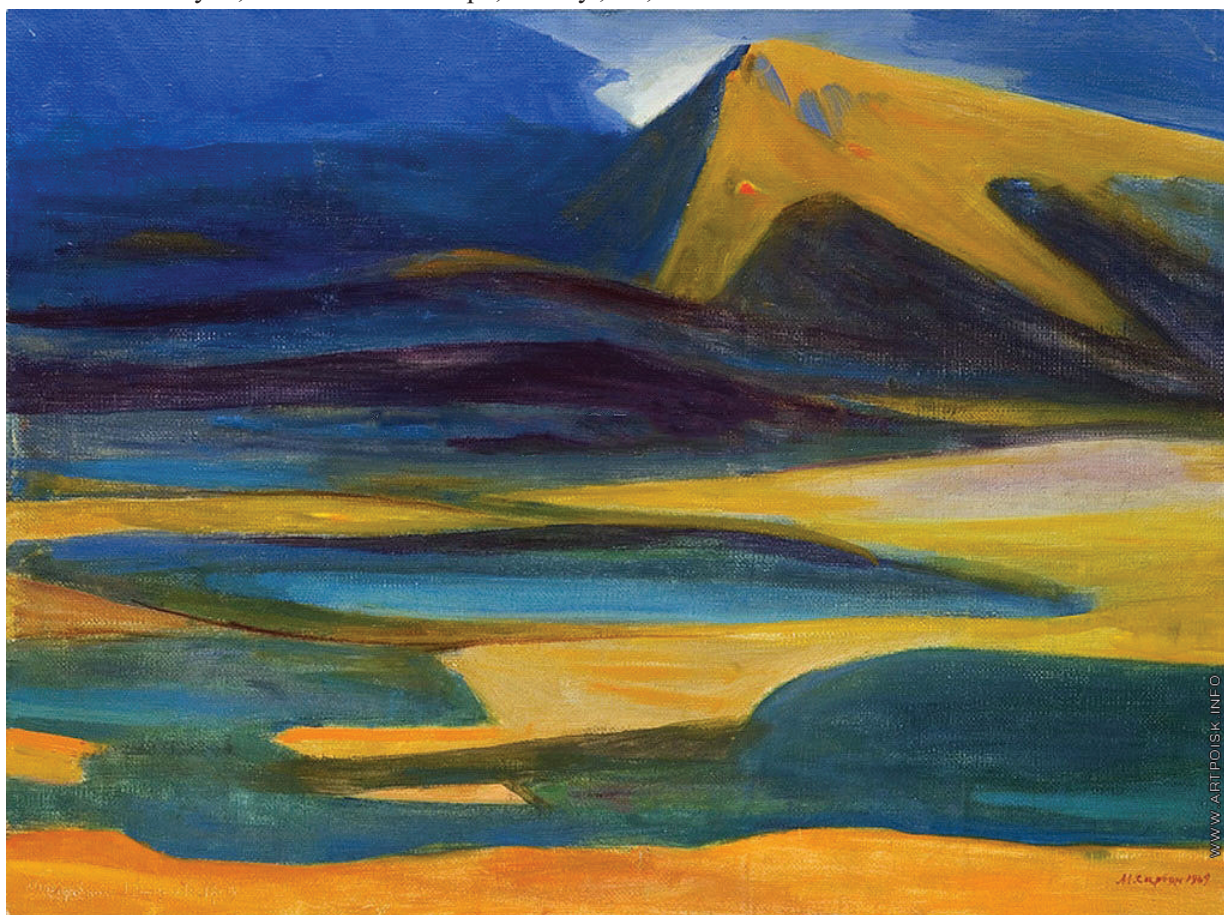
9 Світлина. Заняття боксом. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна
The photo. Boxing. Archive of the V.A. Geghamyan



Обкладинка щоденника В. А. Гегамяна 10
1943- ... Архів Фонду імені В.А. Гегамяна
Cover of V. A. Geghamyan's diary 1943- ...
Archive of the V.A. Geghamyan

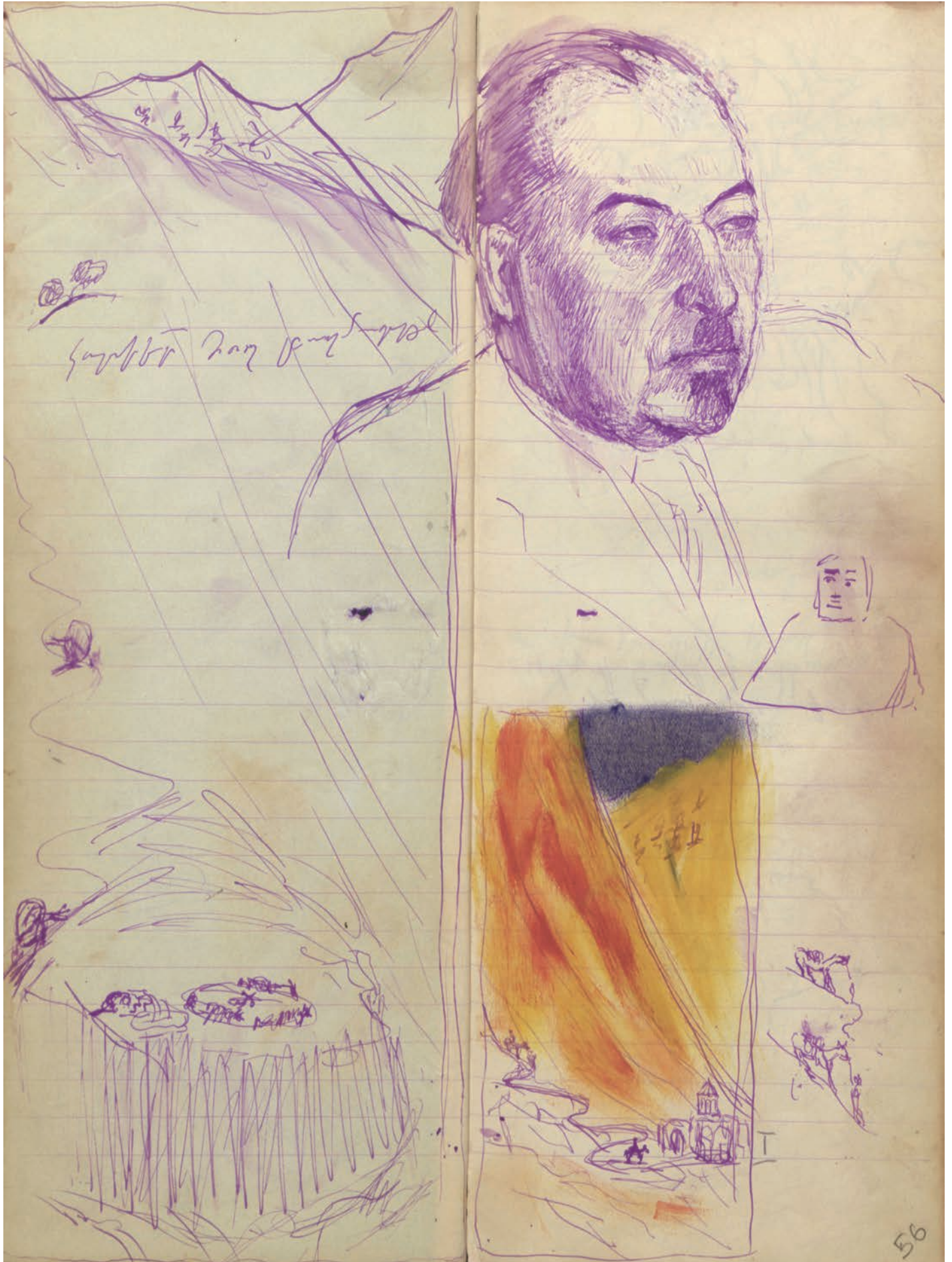


11 М. Сарьян, Гірський пейзаж, 1969 р., олія, 460 х 620 мм
M. Saryan, Mountain landscape, 1969 y., oil, 460 x 620 mm



В. Гегамян, Кримський пейзаж з кипарисами, 1973-74 рр., папір, олія, 1231х1660 мм.
Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. No56]
V. Geghamyan, Crimean Landscape with Cypresses, 1973-74, oil on paper, 1231x1660 mm.
Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. No56]





О методических основах
композиции к фильму
по Гамбетте

~~Композиция~~

Композиция — самое сложное
понятие в изобразительном ис-
кусстве. Композиция — искусство твор-
чества. Она решает задачу
привлечения, степень его воз-
действия на зрителя. Нужно
так в живописи не следовать
судей, давлению, стоящим
картины, как композиция. Нет
другого способа для художника
выразить свою мысль, сделать
ее понятной для зрителя, значи-
тельной и художественной.
Как безграмотно, подобно жизни,



275

В. Гегамян, Рисунок №275, кін. 1960-х рр., папір, змішана техніка, 862х620 мм. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. №275]
V. Geghamyan, Drawing No.275, late 1960s, paper, mixed method, 862x620 mm. Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. №275]



401

В. Гегамян, Дівчина, 1970-ті рр., папір, олія, 845х603 мм. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. No401]
V. Geghamyan, Girl, 1970s, oil on paper, 845x603 mm. Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. No401]

15

В. Гегамян, Фрагмент малюнка. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна.
V. Geghamyan, Fragment of the drawing. Archive of the V.A. Geghamyan.



284



289

В. Гегамян, Рисунок No289, кін. 1970-х рр., папір, олівець, 918х192 мм. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. No289]
V. Geghamyan, Drawing No.289, 1970s, paper, pencil, 918x192 mm. Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. No289]



136 В. Гегамян, Осміяння ІІІ,
1970-ті рр., папір, олія, 1385x1030 мм. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. No136]
V. Geghamyan, Mocking III,
1970s, oil on paper, 1385x1030 mm. Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. No136]



136/1 В. Гегамян, «М. Сар'ян «Натюрморт в світлій гаммі»»,
кін. 1960-х рр., папір, олія, 1385x1030 мм. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна. [кат. No136/1]
V. Geghamyan, 'M. Saryan, 'Still Life in Light Color Range'',
late 1960s, oil on paper, 1385x1030 mm. Archive of the V.A. Geghamyan. [cat. No136/1]

18 Світлина. Хачкар село Гарні
The photo. Khachkar village Garni



Світлина. Підготовка посмертної виставки
В.А. Гегамяна 2000 рік.
The photo. Preparation of the posthumous exhi-
bition of V.A. Geghamyan 2000.

19



20 Світлина. Реставраційний центр Фонду імені В.А. Гегамяна.
The photo. Restoration Center of the V.A. Geghamyan.



21 Світлина. Оформлення роботи до виставки.
The photo. Execution of works for the exhibition.



22 Світлина, Фрагмент полотна. Архів Фонду імені В.А. Гегамяна.
The photo, Fragment of the canvas. Archive of the V.A. Geghamyan.



27 Статуетка премії імені В.А. Гегамяна
Statuette named Award VA Geghamyan



Перший лауреат Премії Валерія
Гегамяна — Світлана Нечай-Сорока. 28
The first laureate of the Valery
Geghamyan Prize is Svetlana
Nechay-Soroka.



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	8
ВСТУП	10
РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ СВІДОМОСТІ В. ГЕГАМЯНА	14
1.1. Етапність біографії художника.	14
1.2. Становлення естетичної парадигми майстра.	23
1.3. Комплексні методики викладання В. Гегамяна в 1964–1985 роках.	34
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ВСЕСВІТ В. ГЕГАМЯНА	41
2.1. Колорит і компонування натюрмортів та пейзажів.	41
2.2. Архаїка та новаторство живописного «балетного» циклу.	45
2.3. Баланс етичного й естетичного у великих тематичних картинах.	52
2.4. Гуманістичний універсум етнічних образів В. Гегамяна.	59
РОЗДІЛ 3. ДОЛЯ ІДЕЙ ТА ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ В. ГЕГАМЯНА	69
3.1. Твори художника в реставраційній практиці.	69
3.2. Проблематика атрибуції та експертизи художніх робіт майстра.	72
3.3. Фонд ім. Валерія Гегамяна – реалізація спадкоємності ідей художника.	76
ВИСНОВКИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	83
КАТАЛОГ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ В. ГЕГАМЯНА	159
ДОДАТКИ	273

CONTENTS

FOREWORD	91
INTRODUCTION	93
PART 1. THE ESTABLISHMENT OF V. GEGHAMYAN’S CREATIVE CONSCIOUSNESS	97
1.1. Stages of the artist’s biography.	97
1.2. The formation of the master’s aesthetic paradigm.	104
1.3. Complex teaching methods of V. Geghamyan in 1964-1985.	113
PART 2. THE ART UNIVERSE OF V. GEGHAMYAN	118
2.1. Coloring and layout of still lifes and landscapes.	118
2.2. Archaic and innovation of pictorial “ballet” cycle.	121
2.3. The balance of ethics and aesthetics in large thematic paintings.	126
2.4. Humanistic universum of ethnic images by Valeriy Geghamyan.	133
PART 3. THE DESTINY OF IDEAS AND ARTISTIC HERITAGE	140
3.1. Works of the artist in the restoration practice.	140
3.2. The problematics of attribution and expertise of master’s artwork.	143
3.3. Valeriy Geghamyan Foundation – the implementation of the continuity of the artist’s ideas.	147
CONCLUSION	149
REFERENCES	152
CATALOGUE OF ARTWORKS OF V. GEGHAMYAN	159
APPENDICES	273

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058

Iespiests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Parakstīts iespiešanai: 2019. gada 18. marts
Tirāža 300 eks.